



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ – UECE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGE
MESTRADO ACADÊMICO EM EDUCAÇÃO

BRUNO PINHEIRO TEIXEIRA

**CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA: ESPAÇO DE FORMAÇÃO DE UMA
GERAÇÃO DO TEATRO FORTALEZENSE (1975 – 1989)**

FORTALEZA – CEARÁ

2015

BRUNO PINHEIRO TEIXEIRA

CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA: ESPAÇO DE FORMAÇÃO DE UMA
GERAÇÃO DO TEATRO FORTALEZENSE (1975 – 1989)

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado Acadêmico em Educação do
Programa de Pós-graduação em
Educação da Universidade Estadual do
Ceará, como requisito parcial à obtenção
do título de mestre em educação.

Linha de pesquisa: Formação, Didática e
Trabalho Docente.

Eixo 2: Ensino e suas Tecnologias

Orientação: Prof. Dr. José Albio Moreira
de Sales

FORTALEZA – CEARÁ

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Teixeira, Bruno Pinheiro.

Casa de Cultura Raimundo Cella: espaço de formação de uma geração do teatro fortalezense (1975-1989) [recurso eletrônico] / Bruno Pinheiro TEIXEIRA. - 2015.

1 CD-ROM: il.; 4 ¾ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 149 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Educação, Mestrado Acadêmico em Educação, Fortaleza, 2015.

Área de concentração: Formação de Professores.

Orientação: Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales.

1. Casa de Cultura Raimundo Cella. 2. História do teatro cearense. 3. formação artística. 4. História Oral. 5. Nova História Cultural. I. Título.

BRUNO PINHEIRO TEIXEIRA

CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA: ESPAÇO DE FORMAÇÃO DE UMA
GERAÇÃO DO TEATRO FORTALEZENSE (1975 – 1989)

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado Acadêmico em Educação do
Programa em Pós-graduação em
Educação do Centro de Educação da
Universidade Estadual do Ceará, como
requisito parcial para obtenção do Título
de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Formação,
Didática e Trabalho Docente.

Eixo 2: Ensino e suas Tecnologias

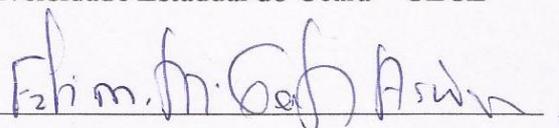
Aprovada em: 10 de junho de 2015

BANCA EXAMINADORA:



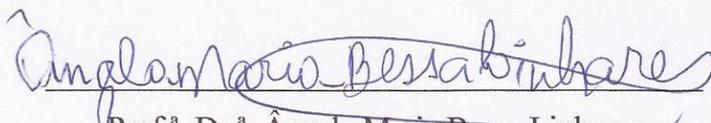
Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales (orientador)

Universidade Estadual do Ceará – UECE



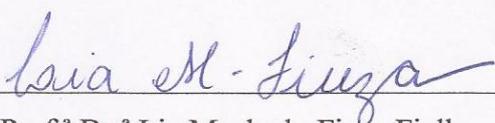
Prof.^a Dr.^a Fátima Maria Leitão Araújo

Universidade Estadual do Ceará – UECE



Prof.^a Dr.^a Ângela Maria Bessa Linhares

Universidade Federal do Ceará – UFC



Prof.^a Dr.^a Lia Machado Fiuza Fialho

Universidade Estadual do Ceará – UECE

Dedico este trabalho ao amor da minha
vida, Elioneide, e a minha família.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus.

Ao Professor José Albio Moreira de Sales, por quem tenho grande admiração e respeito, por acreditar em mim, por me apresentar com esse tema fantástico, pela sua paciência, pela sua assistência e suas orientações sempre muito inteligentes, sem isso este trabalho não aconteceria. Muito obrigado.

Aos meus amigos do Grupo Mirante de Teatro, companheiros de cena e de vida, meus grandes ídolos, meus professores e meus formadores na arte, responsáveis por criar em mim a paixão pelo teatro: Hertenha Glauce, Ivan Lourinho, Alexsandro de Abreu, Monera Sampaio, Érico Maciel, Lena Iorio, Aretha Karen, Eurico Meyer, Annalies Borges, Samanta Sanford, Nara Martins e a todos os ex-integrantes.

A Kelva Cristina, ex-diretora do Mirante, que, assim como os outros, foi minha grande incentivadora na arte, e que mesmo antes de haver um projeto de pesquisa acreditou na minha aprovação em curso de mestrado.

Aos professores que compuseram as bancas de qualificação e de defesa: Professora Ângela Linhares, Professora Fátima Leitão e a Professora Lia Machado Fiuza Fialho. Obrigado pelas sábias orientações, pela disponibilidade, pela atenção e cordialidade. Suas orientações e ensinamentos enriqueceram muito este trabalho.

Aos professores do PPGE que muito me ensinaram sobre questões da Educação: Professor Antônio Germano Magalhães Junior, Professor Frederico Jorge Ferreira Costa, Professor Derivaldo Santos, Professor Jacques Therrien, Professora Maria Socorro Lucena Lima e vários outros.

Aos meus colegas da turma do mestrado do PPGE de 2013 pelo companheirismo e por poder dividir as alegrias, angústias e pelo conhecimento adquirido nesses dois anos. Em especial, agradeço a Valeria Roldan, que desde a seleção sempre esteve ao meu lado, incentivando-me e puxando a minha orelha quando necessário.

Aos meus colegas do IARTEH pelo conhecimento e pelo incentivo, principalmente, na defesa. Em especial, agradeço a Tânia Maria Sousa França pela cordialidade, pela atenção e pelos ensinamentos.

Aos meus entrevistados, pois sem eles não existiria este texto, Maria Quintela de Almeida, João Joca Andrade, Ricardo Black, Benigno Nóbrega e Acácio de Montes pela disponibilidade, pela receptividade, pela cordialidade e por compartilhar

gentilmente as suas histórias comigo que tanto me encantaram e que foram fundamentais para este texto.

Ao mestre Klisman de Carvalho e sua equipe HC de Jiu Jitsu pelos momentos de descontração que me “desstressavam” e energizavam-me para me concentrar nos estudos.

Aos meus pais, Sergio Teixeira e Regina Lucia, pelo incentivo, pela dedicação, pela educação e pelos valores que me deram durante toda a minha vida. Aos meus irmão Fábio, Michelle e Thayna pelo companheirismo e pelo incentivo.

Ao grande amor da minha vida, Elioneide Sousa, que qualquer agradecimento aqui expresso não seria o suficiente para mensurar a sua importância. Obrigado simplesmente por fazer parte de mim.

A FUNCAP (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo custeio desta pesquisa e pelo incentivo dado à pesquisa acadêmica em nosso estado.

RESUMO

Este trabalho discute sobre a Casa de Cultura Raimundo Cela, durante os anos de 1975 a 1989, tendo como categorias de análise as formações e ações identificadas com a história das artes cênicas no Ceará e no Brasil. A pesquisa objetiva compreender o papel da Casa de Cultura Raimundo Cela na formação de uma geração de atores, professores e profissionais da cultura e em especial do teatro da cidade de Fortaleza. Do ponto de vista metodológico, o trabalho constitui-se em uma pesquisa histórica no campo da Educação, segue os fundamentos da Nova História trazida nesta pesquisa pelos conceitos e ideias de BURKE (1991, 1992, 2008) e organizada também em torno dos paradigmas da Nova História Cultural (NHC). Tais pressupostos teórico-metodológicos, entendidos como percurso viável da pesquisa, que tornaram possíveis o uso da História Oral como método e, conseqüentemente, a interpretação do período estudado da Casa de Cultura Raimundo Cela. Para a pesquisa, foram analisadas entrevistas com sujeitos envolvidos diretamente com a instituição, tendo a formação como foco central da discussão ao logo de todos os depoimentos e documentos, também foi tratado implicitamente dos aspectos ligados à formação estética ou formação de plateia, dessa maneira configurando a instituição como espaço de formação artística e estética, favorecendo a qualificação de artistas amadores e aprimorando o senso estético do público através da oferta de espetáculos, apresentações artísticas, cursos e as exposições.

Palavras-chave: Casa de Cultura Raimundo Cela. História do teatro cearense. Formação artística. História Oral. Nova História Cultural.

ABSTRACT

This work discusses about the “Casa de Cultura Raimundo Cela” (House of Culture Raimundo Cela), during the years of 1975 to 1989. Using as criterion analyses the formation and actions in common with the history of scenic arts in Ceará and in Brazil. This research intends to understand the importance of “Casa de Cultura Raimundo Cela”, as making teachers, actors and professionals of culture area in general, especially on the Fortaleza city theater. In the methodological viewpoint, this work consist in a historical research at education area, embased on the New History brought in this search by Burke’s concepts and ideas (1991, 1992, 2008) and organized around the paradigms of the New Cultural History (NHC), such theoretical and methodological assumptions, known as possible routes for research, that allows using oral search and methodological. Therefore, interpreting a lapse of time studying “Casa de Cultura Raimundo Cela” for this research, has been used interviews with people directly involved with the institute. Focused principally in personal formation, trough all declaration and documents used for the search. Has been hidden treated about some aspects connected to esthetics and audience formation. By this way marking this institute as a space of esthetical and artistic formation, that helps qualifying amateurs artists, and improving esthetical public sense, offering shows, presenting artistic spectacles, studies and expositions.

Keywords: Casa de Cultura Raimundo Cela. Ceará’s theater history. Artistic formation. Oral History. New Cultural History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Uma das laterais do Palácio da Luz (www.fortalezaemfotos.com.br)	84
Figura 2 - Maria Quintela (Jornal O Povo)	92
Figura 3 - Convite original de Bodas de Sangue (acervo do autor)	103
Figura 4 - Guaraciara Barros Leal (Jornal O Povo)	108
Figura 5 - Marcos Jussier (Jornal O Povo)	110
Figura 6 - Diathay Bezerra de Menezes (Jornal O Povo)	110
Figura 7 - Rosemberg Cariry (Jornal O Povo)	112
Figura 8 - Fernando Bohrer e Eliane Madeira (Jornal O Povo)	115
Figura 9 - Artistas participando de uma oficina de corpo na Casa de Cultura Raimundo Cela (Jornal O Povo)	133
Figura 10 - Artistas pintando coletivamente, na Casa de Cultura, um painel que seria exposto na Delegacia do MEC. (Jornal O Povo)	139
Figura 11 - Parte interna do Palácio da Luz, sede da Casa de Cultura Raimundo Cela (www.fortalezaemfotos.com.br)	143

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Números da busca de teses de doutorado na Biblioteca de Teses e Dissertações da USP.....	34
Tabela 2 - Números da busca de dissertações de mestrado na Biblioteca de Teses e Dissertações da USP	35
Tabela 3 - Estudos sobre a história do teatro no Brasil que tinham relação com a pesquisa	36
Tabela 4 - Estudos sobre o ensino de teatro no Brasil relevantes à nossa Pesquisa	39
Tabela 5 - Estudos sobre a Casa de Cultura Raimundo Cela	40

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MPB	Música Popular Brasileira
UNIFOR	Universidade de Fortaleza
PCN	Parâmetros Curriculares Nacional
CPC	Centro Popular de Cultura
UNE	União Nacional dos Estudantes
FESTA	Federação Estadual de Teatro Amador
GRITA	Grupo Independente de Teatro Amador
MSU	Movimento Sociais Urbanos
CAD	Curso de Arte Dramática
USP	Universidade de São Paulo
UECE	Universidade Federal do Ceará
PPGE	Programa de Pós-graduação em Educação
MAHIS	Mestrado Acadêmico em História
CEART	Centro de Artes
UDESC	Universidade Estadual de Santa Catarina
CAPES	Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior
ANPUH	Associação Nacional de História
UFBA	Universidade Federal da Bahia
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
MAC	Museu de Arte Contemporânea
ECA	Escola de Comunicação e Artes
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
ONG	Organização não governamental
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
UFC	Universidade Federal do Ceará
NHC	Nova História Cultural
FGV	Faculdade Getúlio Vargas
TJA	Teatro José de Alencar
GDF	Grêmio Dramático Familiar
TEA	Teatro Experimental em Artes
CASA	Associação de Cultura e Atividades Sociais e Artísticas
IBEU	Instituto Brasil – Estados Unidos

IFCE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
UANE	Universidade Aberta do Nordeste
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
TVE	Televisão Educativa do Ceará
SEBRAI	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SESC	Serviço Social do Comércio
EOCA	Escola de Arte e Ofício do Ceará
MAUC	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
BNB	Banco do Nordeste do Brasil
MEC	Ministério da Educação
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
PC do B	Partido Comunista do Brasil
PSB	Partido Socialista Brasileiro
SECULT	Secretaria de Cultura
SATED-CE	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Ceará
CEFET-CE	Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará
CPBT	Curso Princípios Básicos de Teatro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	O ENCONTRO COM OBJETO DE PESQUISA	14
1.2	CONTEXTUALIZAÇÃO E JUSTIFICATIVA	17
1.3	O ESTADO DA QUESTÃO	27
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	44
2.1	METODOLOGIA	48
2.2	O MÉTODO NA PRÁTICA	52
2.3	A HISTÓRIA DA HISTÓRIA ORAL	57
2.4	ÉTICA E HISTÓRIA ORAL	61
3	APONTAMENTOS DE HISTÓRIA DO TEATRO	64
3.1	HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL: OS PRIMEIROS PASSOS, O INÍCIO DE TUDO	64
3.2	O INÍCIO DO SÉCULO XX: UM PERÍODO DE TRANSIÇÃO	73
3.3	A HISTÓRIA DO TEATRO NO CEARÁ	77
4	A CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA	84
4.1	O HISTÓRICO DA CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA: A SUA FUNDAÇÃO	84
4.2	A HISTÓRIA DE MARIA QUINTELA: A EXPERIÊNCIA FORMADORA DA CASA	92
4.2.1	A sua chegada na Casa	93
4.2.2	A reestruturação da Casa	94
4.2.3	O viés formativo da Casa: os projetos, as reuniões e os cursos	98
4.2.4	O Projeto de cinquentenário de morte de Frederico Garcia Lorca: a montagem do espetáculo Bodas de Sangue	99
4.2.5	Algumas lembranças de Maria Quintela	103
4.2.6	A sua demissão da Casa e a continuação da instituição	105
4.2.7	O início do projeto do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura	106
4.3	O QUE OS JORNAIS DIZIAM	106
5	A CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA COMO UM ESPAÇO DE FORMAÇÃO	119
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
	REFERÊNCIAS	147

1 INTRODUÇÃO

1.1 O ENCONTRO COM O OBJETO DE PESQUISA

Seria difícil pensar o porquê de um linguista que pretendia o título de mestre em educação na linha do ensino de arte ter feito uma pesquisa histórica. De fato, embora muito próximas, por se tratarem da área das humanas, Letras, Pedagogia, Artes e História requerem conhecimentos distintos, o que tornaria o meu trabalho ambíguo, pois requeria a minha inserção em área do conhecimento que até então eu não tinha, mas que me traria uma amplitude maior, afinal, de certa forma, não estaria restrito a apenas um campo. Mas qual a minha ligação com essas áreas do conhecimento?

Das quatro, a que veio primeiro foi a arte. Meu primeiro instrumento musical, um violão, ganhei quando tinha apenas nove anos de idade. Antes disso, minha família conta que eu vivia cantarolando diversas músicas dos mais variados gêneros. E foi nessa meninice que o desenho também se tornou uma diversão. Carregava uma pasta cheia de desenhos de personagens dos quadrinhos como uma forma de reprodução que naquela época dizíamos que “era só de olho”. Lembro-me também que durante o ensino fundamental, tive a oportunidade de visitar uma das Bienais de Arte de São Paulo, cidade que morei até meus quinze anos. No evento, tive contato com obras de Van Gogh e sua história, fato que me marcou demais nos meus estudos.

Veio a adolescência e o gosto pela Arte só aumentava. Lembro-me ter feito um daqueles testes vocacionais e o resultado deu favorável à Arte. Na ocasião, não aceitei o resultado, achava que artista não ganhava dinheiro. A música se fazia muito presente neste período; era através da linguagem musical que eu estreitava os laços sociais e que conquistava os amigos, tanto em Salvador, cidade que morei quando jovem, quanto em Fortaleza. E foi aqui nessa cidade que a música apareceu com mais clareza no meu cotidiano. Além das rodas de violão feitas com os amigos, integrava uma bandinha de bairro que tocava MPB nas festas da igreja, as famosas quermesses, e também participava de dois corais.

Foi, então, a partir da música e da participação nos corais que nasce a paixão pelo teatro. Integrava o Coral da UNIFOR, e nesta instituição, além do canto, há também outros três grupos artísticos: o teatro, a camerata e a dança. Do coral, surge o convite para trabalhar como bilheteiro do teatro Celina Queiroz aos finais de semana. Raras tinham sido as vezes que tinha ido ao teatro e naquele momento estava tendo a

oportunidade de assistir diversos espetáculos, dos mais diferentes estilos. O trabalho como bilheteiro rendeu-me algumas amizades, entre elas a diretora do grupo de teatro daquela mesma instituição. Nunca neguei a ela a vontade de um dia estar em cima do palco, mas tanto eu, quanto ela não levava a sério aquele sonho. Como uma pessoa que nunca tinha estudado teatro, nunca tinha feito teatro nem na escola e que mal ia ao teatro poderia atuar? Até que um dia o que parecia impossível aconteceu. As vésperas de estrear um musical, um dos atores do grupo sofre um acidente e fica impossibilitado de atuar. Sem opção de escolhas para o papel, fui chamado às pressas para substituí-lo. Na justificativa da diretora, como era um musical, se tornaria mais fácil para ela ensinar teatro a um cantor, do que ensinar um ator a cantar. Desde então, o teatro não saiu da minha vida e mais do que isso, minha vida, hoje, é do teatro. Sem ele, não estaria escrevendo essas páginas.

Das artes passo para as Letras e, conseqüentemente, para a Educação, para o magistério. O gosto pelo estudo da Língua Portuguesa surgiu quando fazia a oitava série, numa escola pública de São Paulo. A professora, embora a considerasse exigente e chata, sempre elogiava-me e dizia que eu tinha *dom* para a matéria. De fato, desde as primeiras séries, sempre gostei de praticar a leitura e a escrita. Lembro-me, que quando fazia a primeira série do fundamental, a professora leu um texto e pediu para que nós produzíssemos um texto sobre a leitura, e enquanto escrevia, todos os professores e até a diretora da escola vieram até a minha sala para elogiar a minha produção.

O gosto pela Língua Portuguesa sempre andou ao meu lado durante a infância, mas durante a adolescência ele disputou espaço nas minhas preferências com a publicidade. Na época, meu pai administrava uma empresa de propaganda em Salvador e eu via naquela ocasião a oportunidade de seguir a carreira de meu pai e colocar em prática a criatividade que sempre disseram que eu tinha, fruto, acredito eu, do gosto pelas artes. Mas logo, o interesse pela propaganda perde a força. A empresa que meu pai administrava fecha as portas por conta da não renovação de contratos com a prefeitura. O fechamento da empresa foi o motivo da minha vinda para Fortaleza. Na época, uma experiência traumática, pois estava deixando na Bahia toda a minha adolescência, os amigos e a cidade que amava.

Em Fortaleza, ingresso num curso preparatório para o vestibular, mas ainda sem muita certeza do que faria. No entanto, logo nas primeiras semanas, o que estava adormecido em mim volta a aparecer com clareza. Apaixonei-me pelas aulas dos professores do cursinho e decidi que seria aquilo que queria para o meu futuro: lecionar.

Mas o que ensinar? A Língua Portuguesa já era quase certa, mas surge o impasse, pois também gostava muito de História. Mas por que história?

Mais uma vez, hoje entendo o motivo pela paixão por essa pesquisa. Desde a infância já existia em mim um gosto muito intenso pela história. Além da dúvida, na época do vestibular, desde menino sempre tive uma ligação com a história. Lembro-me que enquanto meus amigos gostavam de colecionar carrinhos modernos, jogos de videogame e pipas, minha coleção favorita era uma de moedas antigas. Contam-me que as moedas que encontrava no quintal eram enterradas pela minha bisavó portuguesa que fazia propositalmente para que, no futuro alguém fizesse justamente o que eu fazia, justasse-as. O meu maior prazer com essa coleção era encontrar as moedas mais velhas e entender o que acontecia no país na época em que tinha sido fabricada a moeda.

Até o meu time do coração, a Sociedade Esportiva Palmeiras, era motivo de relação com a história. Na época quando me perguntavam o porquê da escolha daquele time já que ele não ganhava nada, eu justificava dizendo que meu time tinha história. E de fato tinha. O motivo da sua criação, feita por imigrantes italianos; a troca de nome durante a guerra; o time que marcou uma época, do qual eu nem tive o prazer de assistir jogando, mas admirava-o como se o conhecesse, inclusive guardando um pôster, tudo me remetia à história.

Mas voltando ao vestibular, acabei escolhendo a Língua Portuguesa. O motivo da escolha foi devido ao fato de estudar também a língua alemã, fato que facilitava a ida para estudar no exterior. Mas a história não ficou de fora. Naquela época, na inscrição do vestibular, escolhia-se um curso com segunda opção e, obviamente, optei pela história.

A princípio, o ingresso num curso de pós-graduação viria a atender um interesse de pesquisa que contemplasse as experiências profissionais do então iniciante pesquisador. O projeto sobre o teatro como ferramenta pedagógica iria abranger vivências do pesquisador como ator, professor e coordenador de projetos de ensino em tempo integral, ou seja, uniria em minha pesquisa a docência e a Arte. No entanto, a pesquisa que parecia algo inovador, logo se mostrou redundante diante da vasta produção da área.

Contudo, a pesquisa começou e na busca de uma aproximação com o objeto, estudar a história do teatro, em especial a história do teatro cearense, seria um percurso inicial, como foi indicado pelo orientador. As primeiras leituras ao mesmo tempo que

levavam o conhecimento ao pesquisador em uma área até então desconhecida, trazia consigo questionamentos deixados pelos estudiosos do teatro no Ceará.

Logo, o projeto de pesquisa foi tomando rumos diferentes e novamente por indicação do orientador, a pesquisa que abordaria o teatro como ferramenta pedagógica foi abandonada, e no lugar dela surgiu o interesse pela pesquisa histórica. Dessa forma, consegui unir na pesquisa três áreas do conhecimento as quais me identifico: a Arte, a História e a Educação, fazendo também a junção da formação acadêmica com meus valores culturais e experiências individuais a fim de constituir uma experiência formadora de aprendizagem. Sobre experiência formadora e aprendizagem, Marie-Christine Josso nos diz que:

Para que uma experiência seja considerada formadora, é necessário falarmos sob o ângulo da aprendizagem [uma vez que] o conceito de experiência formadora implica uma articulação conscientemente elaborada entre atividade, sensibilidade, afetividade e ideação, articulação que se objetiva numa representação e numa competência. [...] os processos de formação, de conhecimento e de aprendizagem partem da capacidade, do investimento do falar e escrever sobre si, sobre sua história. (JOSSO, 2002, p. 34-35)

Assim, para que haja conhecimento é preciso que o indivíduo “ressignifique” suas experiências através da cultura, de seus valores e de suas memórias. Esta, por sua vez, quando pensada como um repertório, no qual podemos buscar recordações e motivações, como fiz anteriormente, contribui significativamente na construção de um texto e conseqüentemente no processo de aprendizado de conhecimento.

E assim, com toda paixão pelo tema devido a todas essas minhas ligações com as áreas do conhecimento que a pesquisa abrange, que mergulho em minha pesquisa.

1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO E JUSTIFICATIVA

Não diferente daquela, essa nova pesquisa também abordou um tema de experiência do pesquisador: o teatro e a educação. Porém, numa abordagem histórica, afim de uma compreensão maior da historicidade do teatro no Ceará e seus espaços de formação, ou seja, as instituições não-formais de ensino artístico. Conhecer e estudar os precursores do teatro no estado, bem como os espaços de formação artística, mostrou-se importante na compreensão da consolidação desta expressão artística no Ceará, a busca por melhores condições de produção artística e o seu reconhecimento social.

Contudo nossa pesquisa passou a ter uma amplitude maior. Embora fosse um projeto de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-graduação em Educação – PPGE –

da Universidade Estadual do Ceará e tenha como objeto de investigação a “formação”, assim constituindo um caráter educacional e/ou pedagógico, ela também poderá ser objeto de estudos em outras áreas do conhecimento, principalmente, a história e o teatro. Estudantes desses campos poderão ter nossa pesquisa como material inicial para orientar suas pesquisas.

Ao contrário do projeto anterior que se mostrava mais uma pesquisa em meio a várias outras, esta dissertação surgiu também da necessidade de se ter mais escritos na área. São poucos e raros os textos que abordam o tema, como nos mostra Honório que nos diz que ‘o registro do teatro feito no Ceará, refere-se especialmente a Fortaleza e resume-se a trabalhos pontuais de pesquisadores como Marcelo Costa, Ricardo Guilherme, Oswald Barroso e Erotilde Honório.’ (SILVA, 2002, p.12)

Dentre os pesquisadores citados por Erotilde Honório, destaca-se Marcelo Costa que dos quatro apresenta obras mais consistentes sobre a história do teatro cearense. No entanto, seus trabalhos, importantes para qualquer tipo de estudo na área, apresentam uma característica mais memorialista do que historiográfica, deixando, como ele mesmo nos revela em um de seus livros, a necessidade de estudos mais aprofundados sobre história do teatro “O livro – A história do teatro cearense - é um levantamento completo, mas não definitivo; é uma coleta de dados que não estavam devidamente registrados – para mais tarde alguém realizar um trabalho mais substancial.” (COSTA, 1972, p. 5)

O próprio Marcelo Costa viria em 2007 elaborar um “trabalho mais substancial”: “O teatro em primeiro plano”, no qual reuniria outras três obras suas, “Panorama do Teatro Cearense”, “Roteiro da Dramaturgia Cearense” e “Carlos Câmara: Mestre das Burletas”. No entanto, sua descrição das principais peças, autores, atores e espaços teatrais do estado pede, por vezes, um aprofundamento maior e reflexões mais ampliadas em determinados temas.

É pensando nesta ausência de documentos históricos que observamos a relevância desta pesquisa na reconstrução histórica da arte no Ceará, mais precisamente o teatro que foi pouco escrito pelas fontes oficiais.

A pesquisa também se mostrou importante, pois está inserida num programa de pós-graduação em Educação voltado para a formação de professores. Sabemos que o ensino de arte é pouco valorizado na escola básica do nosso estado. Há poucos profissionais verdadeiramente capacitados a assumir uma sala de aula no ensino médio ou fundamental para ministrar uma aula da disciplina artes. Tanto professores, quanto gestores e Estado veem a disciplina como mera complementação da carga horária de

professores. Esses por sua vez são formados nas mais variadas áreas, principalmente em Língua Portuguesa e História.

Estuda-se tão pouco sobre o ensino de artes, como também pouco se sabe sobre a história da Arte. Foi tentando preencher essa lacuna que nossa pesquisa se aventurou. Ultrapassando os limites da Academia, ela pode ser fundamental para os professores de Arte da escola básica, para que estes possam ter um conhecimento maior sobre a história, sobre a história da arte no nosso estado e, principalmente, poderão compreender que formação os profissionais da área tiveram e quais são os reflexos dessa formação hoje.

Conhecer a história é fundamental para entendermos o presente. Compreender sob um certo prisma a história do teatro, a história do ensino de teatro e principalmente a história da formação dos profissionais de arte no nosso estado, também é uma forma de avaliar a formação no presente.

Os PCNs foram elaborados procurando respeitar as diversidades regionais, culturais e política do país. Nessa valorização da cultura regional, nossa pesquisa tem papel importante, uma vez que ela está centrada numa linguagem artística, produzida em nosso estado. Por outro lado, os Parâmetros Curriculares Nacionais, que são articulados com os Projetos Políticos Pedagógicos das escolas, buscam acolher a diversidade cultural de nosso país e, especificamente, para o ensino de Artes, devem ser orientados pelas ações de três eixos norteadores: produzir, apreciar e contextualizar.

Os três eixos norteadores propostos nos PCNs seguem a proposta de ensino de Arte desenvolvida por Ana Mar Barbosa, e que hoje é modelo para a Educação Artística nas escolas básicas do país: a Proposta Triangular. Em algumas de suas obras, Barbosa define essa abordagem de ensino de artes da seguinte maneira:

A Proposta Triangular começou a ser sistematizada em 1983 no Festival de Inverno de Campos de Jordão, São Paulo, e foi intensamente pesquisada entre 1987 e 1993 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e na Secretaria Municipal de Educação sob o comando de Paulo Freire e Mário Cortela. No MAC foi sistematizada a Proposta Triangular, que modificou o ensino da Arte na escola fundamental e média no Brasil, introduzindo o conhecimento da Arte ao lado da prática com os meios artísticos. A Proposta Triangular salientou a importância da interpretação da Arte e das vantagens de ver e analisar as obras ao vivo. (BARBOSA, 2003, p. 8).

E continua:

A metodologia de ensino – Proposta Triangular - usada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo integra a história da arte, o fazer artístico e a leitura da obra de arte. Esta leitura envolve análise da materialidade da obra e princípios estéticos, ou gestálticos ou iconográficos. (BARBOSA, 1991, p. 37).

A contextualização deve contribuir para a criação artística dos alunos, para a experiência estética e para o conhecimento da arte. É por conta disso que é fundamental o conhecimento em arte do professor. Conhecimento da história, das estéticas, das técnicas. Tal conhecimento também deve ser adquirido na formação desses professores, embasada na sua formação pelos três eixos norteadores. No entanto, como a maioria desses professores não têm uma formação específica em artes, falta-lhes o domínio da “contextualização” para ser trabalhada em sala de aula.

Como falta o conhecimento para muitos professores, conseqüentemente faltará aos alunos. O Estado ainda tentou, no ano de 2009, levar aos professores e alunos da rede pública um conhecimento sobre a história do teatro cearense. Porém, o material pouco atrativo para ambos, centrava o ensino de Artes na interpretação de textos, não abrangendo a proposta triangular proposta por Barbosa e com graves erros conceituais. Entre esses erros, a apostila dizia que a origem do teatro seria a Grécia, desconsiderando, por exemplo, algumas milenares linguagens teatrais orientais, como o Nô e o Kabuki. No entanto, as encenações vêm muito antes disso. O teatro tal qual conhecemos hoje de fato iniciou-se da Grécia antiga, no entanto, o teatro, no sentido mais amplo da palavra, abrangendo todas as formas de representações, já existia antes da idade Clássica. Esse material foi distribuído às turmas de primeiro ano do ensino médias das escolas públicas estaduais nos anos de 2009, 2010, 2011 e 2012 e levava o nome de “Primeiro Aprender”.

Além da importância de nossa pesquisa para os profissionais da Educação, também podemos expandir a sua função para outros sujeitos: os artistas. Quantos artistas dominam as técnicas, mas não dominam a história? Só saberá produzir um espetáculo baseado na estética do Teatro Pobre¹, por exemplo, se os profissionais envolvidos na montagem tiverem um conhecimento histórico do percurso da estética desenvolvida por Jerzy Grotowsky no início do século passado.

¹ Estética teatral baseada na radicalização, na qual a tríade essencial são cúmplices de um fazer extremamente simples, desnudo do que se conhece por “penteadeira teatral”. É a defesa da desnecessária utilização de tudo que não é específico para a manifestação teatral. Criado e defendido por Jerzy Grotowsky que buscou inspiração no trabalho das ações físicas, desenvolvido inicialmente por Stanislavsky.

Abro parênteses para exemplificar a importância do conhecimento histórico no dia a dia de um ator. Certa vez, um dos atores de nossa companhia havia feito dois trabalhos excelentes. Suas atuações lhe renderam a indicação para concorrer como melhor ator no Troféu Carlos Câmara². Um dos representantes da comissão julgadora, admirado com o talento do ator e suas atuações, chamou-o de “Titanzinho”. Na ocasião, todos do grupo também o chamaram pelo mesmo apelido, mas ninguém sabia ao certo o significado. Faziam associações à mitologia grega, no entanto a referência estava mais próxima. Foi a partir de nossas leituras sobre a história do teatro cearense que pudemos explicar o significado do apelido dado pelos colegas. Na verdade o primeiro a fazer a ligação com a Grécia foi Marcelo Costa na obra “*Teatro em Primeiro Plano*”. O autor - embora seja um visão pessoal - chamou de gigantes os principais nomes do teatro no Ceará, “nomes que originaram quase tudo o que o teatro cearense produziu” (COSTA, 2007, p.63). Entre os titãs de Marcelo Costa estão Papi Junior, Carlos Câmara, Silvano Serra, William Alcântara, Waldemar Garcia, Nadir Saboya, Marcus Miranda, B. de Paiva, Haroldo Serra, Gracinha Soares, Edilson Soares, José Carlos Matos, o próprio Marcelo Costa – o autor se inclui na lista – e Ricardo Guilherme. Dessa forma, o apelido “Titanzinho”, só compreendido com o conhecimento histórico do teatro cearense, refere-se a uma nova geração dos grandes profissionais do teatro – atores, diretores, dramaturgos -, uma geração atual, contemporânea e de renovação do teatro cearense.

Ainda com relação à importância da nossa pesquisa, abrimos aqui perspectivas para futuras pesquisas no estado do Ceará. Inauguramos o que poderá vir a ser uma série de estudos na área. Desde já concluímos que no mínimo mais três pesquisas poderão ser feitas abordando como tema a Casa de Cultura Raimundo Cela. Se nossa pesquisa tem como tema o teatro produzido na instituição, as outras três linguagens também poderão ser trabalhadas: a música, a dança e, principalmente, as artes visuais.

Mas, estudar toda história do teatro cearense exigiria um trabalho longo, apurado e minucioso, assim, um recorte temporal se fez necessário e a escolha da investigação do fazer teatral em Fortaleza nas décadas de 70 e 80 veio a atender outra exigência da

² Premiação anual criada por Marcelo Costa e pelo Grupo Balaio na década de 80 para premiar os destaques das produções teatrais no estado de Ceará e os sujeitos envolvidos nelas (atores, atrizes, diretores, cenógrafos, figurinistas, autores, etc.). A premiação que até hoje existe pode ser considerada a principal do estado.

pesquisa: a ligação com a Educação. Mas porque as décadas de 70 e 80 do teatro cearense? Oswald Barroso nos explica:

O teatro dos anos 80, no Ceará, foi marcadamente de transição, entre um teatro de resistência advindo da década anterior, e um teatro que quebrava seu isolamento provinciano, ampliando o intercâmbio com outros centros nacionais e internacionais, e encaminhava-se em direção ao profissionalismo. (BARROSO, 2002, p.30)

A década de 70 do teatro no Ceará e no Brasil é marcada por uma nova visão estética. Como resposta ao Ato Institucional nº 5 e influenciados pelo teatro social criado na década anterior pelos CPCs - Centro Populares de Cultura - pela UNE, pelas teorias de Augusto Boal e grupos como o Arena, do próprio Boal, e o Oficina, de José Celso, “aparece em forma de resistência um teatro independente, comprometido com a linguagem e as causas populares” (BARROSO, 2002). É nesta década que o teatro amador irá se proliferar, com uma proposta política que se opunha à concepção elitista da arte defendida pelo Estado. Com isso, o teatro nacional começa a alçar voos maiores, cresce o público interessado em teatro, tanto aqueles que produzem quanto os que apreciam, em decorrência de uma busca por um projeto coletivo, de teatro de grupo e por conta da nova produção teatral em áreas antes excluídas, como a periferia, destituindo as características tradicionais das artes cênicas. É nesta década que surge a Federação Estadual de Teatro Amador – FESTA – órgão responsável pela reunião e organização dos grupos engajados com a política. Nasce também o GRITA - Grupo Independente de Teatro Amador, dirigido por José Carlos Matos - grande expressão do teatro político e de resistência do estado.

[...] o GRITA não foi simplesmente um grupo amador que fazia teatro com pretensões de chegar ao patamar profissional. O Independente queria quebrar a monotonia do teatro tradicional, promover uma arte integrada à cultura popular e, para tanto, percebeu nos MSUs – movimentos sociais urbanos - o caminho a seguir. Desejava, sim, o reconhecimento e, para consegui-lo, desenvolveu uma teatrolgia polêmica, chamando as atenções do meio em que atuava para as atividades que desenvolvia , ao mesmo tempo que conseguiu realizar um trabalho ‘novo’, na perspectiva das classes subalternas. (SILVA, 1992, p. 21)

Assim como os anos 70, a década de 80 é decisivamente um período importante para a dramaturgia nacional e cearense. Na primeira metade da década, após a abertura democrática, há uma expansão do movimento do teatro de resistência, nascem vários grupos tanto no interior quanto na capital do estado, seguindo a trilha deixada pelo

GRITA. Já na segunda metade dos anos 80, o teatro de resistência perde a força. Há uma crescente busca pelo profissionalismo, mudando toda a visão ideológica do amadorismo concebida e difundida na década anterior.

A propagação do teatro pela periferia e a busca pela profissionalização é o que faz o teatro expandir-se ainda mais. As artes cênicas, a partir do momento que saem de seu espaço tradicional, atingem um público antes excluído desta linguagem artística, conseqüentemente, há um interesse e uma busca pela prática da dramaturgia. Honório nos revela essa expansão ao citar o exemplo do Teatro Arena de Boal e sua desarticulação em 1971:

A desarticulação do Arena limita-se apenas ao cenário oficial, de vez que em 1971 estreia o Teatro Jornal Primeira Edição, trabalho de criação coletiva e influenciado pelas técnicas desenvolvidas por Augusto Boal, dando origem ao Núcleo Arena, que, apesar do seu afastamento do seu criador do País – Boal tinha sido exilado – não suspende suas atividades. É através do Núcleo Arena que nascem as discussões sobre os inúmeros grupos amadores que rapidamente surgiram e se formavam em bairros, escolas, sindicatos e que se espalhavam por todo o Brasil. (SILVA,1992, p.48)

Com isso, intensifica-se a procura pela formação e vários cursos e escolas de teatro nascem nos anos 80. Nesta época, o CAD – Curso de Arte Dramática, da Universidade Federal - já era uma realidade na formação de atores e professores de teatro em Fortaleza. É também nesta década que iriam surgir as ideias para elaboração de outra importante escola de formação teatral da cidade, o Curso Principio Básicos, do Teatro José de Alencar, que só viria a ser criado no início da década seguinte.

Porém, ao falar sobre a formação artística da década de 80, outra escola terá aparição significativa para este estudo pelo fato de ter sido negado da historiografia: a Casa de Cultura Raimundo Cela. Raros são os escritos sobre este centro de cultura da cidade de Fortaleza.

A casa foi fundada em janeiro de 1975 pelo, então, governador do estado Cesar Cals, mas durante uma década, por falta de administração e recursos, o estabelecimento não conseguiu por em prática o objetivo pelo qual foi elaborado, passando a funcionar somente como uma galeria de arte. A ideia principal era fazer da Casa de Cultura Raimundo Cela um centro cultural que tivesse um cunho expressivo de multiplicador da arte através de exposições e formações, que no projeto se assemelhava às escolas de Artes e Ofícios. Somente em 85, quando Quintela Almeida assume a direção da casa, é que os objetivos iniciais seriam alcançados, fazendo da casa um importante centro

disseminador das artes de Fortaleza, ponto de encontro de vários artistas e foco da atenção da população em geral, do Estado, da imprensa e da classe artística.

Mediante a liberação dos recursos, os projetos elaborados para as diferentes manifestações são encaminhados, e correm paralelamente a outras atividades como exposições de arte plástica, shows musicais, cursos, lançamentos literários, debates e palestras sobre artes. Criada com o objetivo de estimular e promover as múltiplas manifestações artístico-culturais do Estado, a Casa de Cultura Raimundo Cela, através do nível de atuação e do plano de programação existente vem tentando ser condizente com esta realidade. (O Povo, 11-03-1986: 03)

Como este projeto está vinculado à área da Educação, cabe a este estudo focar a parte de formação artística da Casa de Cultura Raimundo Cela. Após a reestruturação da casa por Maria Quintela que equipou e reformou o estabelecimento, construindo, por exemplo, em sua gestão um palco e camarins, cozinha e livraria, diversos cursos e oficinas foram ofertados, como dito anteriormente, dentre eles: fotografia, cordel, pintura, modelo vivo, desenho livre, sapateado, teatro e etc. Nas artes cênicas, o principal professor foi Mauricio Estevão, mas outros formadores também passaram pela casa, como o diretor carioca Fernando Bohrer, trazido para Fortaleza para dirigir o espetáculo *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca, montado por Quintela Almeida em 1986, homenageando o cinquentenário de morte do dramaturgo espanhol. A casa também foi local de ensaio de vários grupos de dança, música e teatro, e, nessa época, o próprio espetáculo de Lorca, que contava com as quatro linguagens artísticas – pintura, música, dança e teatro – era ensaiado no local. A Casa de Cultura Raimundo Cela também foi palco de várias importantes manifestações artísticas de Fortaleza na década de 80, alguns dos Salões de Abril foram sediados por lá, além da criação e local de reuniões da Associação dos Músicos Cearenses.

Outro ponto abordado neste trabalho é a intervenção do Estado no fazer artístico desta época. Sabe-se, a partir do pouco percorrido, que há alguns acertos e outros erros dos órgãos governamentais em relação ao apoio à cultura e à arte no estado. A Secretaria de Cultura do Estado, devido ao seu ineditismo – a primeira secretaria estadual do tipo no Brasil - na busca de sua consolidação, aceitação e aproximação com o povo, promove vários projetos a fim de concretizar seus objetivos. No âmbito do teatro, a secretaria cria as “Jornadas Culturais” e o “Teatro Móvel” que eram uma forma de levar o trabalho do órgão ao interior do estado por artistas da capital através de suas caravanas, difundindo e levando a arte e a cultura para uma população antes esquecida,

com isso promovia também um intercâmbio entre a cultura do sertão e da capital. Mas, para essas caravanas, a secretaria convidaria o grupo Comédia Cearense, de Haroldo Serra, que era o grupo que mantinha a direção do mais importante teatro de Fortaleza da época, o Teatro José de Alencar. Dessa forma, o governo acaba por entregar o teatro cearense nas mãos de um único grupo, o que gera a insatisfação de outras companhias teatrais da época. Outro exemplo de acerto do Estado é a própria criação da Casa de Cultura Raimundo Cella. No entanto, o acerto na fundação da casa se contrapõe à retirada de todos os equipamentos que a casa havia recebido para dividir entre a TVE e o Teatro José de Alencar, deixando a instituição quase sem nada, o que explica o difícil funcionamento inicial, que fazia a Casa atuar somente como galeria de arte. Há ainda outras intervenções promovidas pela iniciativa pública, no início da década de 80, no mandato de Lúcio Alcântara, no qual a prefeitura de Fortaleza organiza, ainda com a ajuda e direção de Maria Quintela, o “Caminhão da Cultura”, responsável por levar a arte, principalmente o teatro, aos bairros mais isolados da cidade.

Como visto anteriormente, a década de 70 e a primeira metade de 80, foi um período marcado pelo amadorismo³ teatral que buscava principalmente um teatro engajado, político e de resistência. Já na segunda metade da década de 80, o que se compreende é que vai haver uma busca por uma formação adequada da classe teatral, rumo a um profissionalismo antes negado à geração anterior, mas que ao mesmo tempo é o principal responsável pela expansão do teatro.

Poder-se-ia perguntar se somente de teatro político viveu a década de 70 e a primeira metade da década de 80? E na segunda metade de 80, só havia educação teatral e os grupos que disseminaram um teatro engajado deixaram de existir? Não houve uma divisão cronológica bem marcada. É preciso entender que ambos os “teatros” andaram lado a lado, o educativo e o político. Mas o teatro político é exclusivamente político? E hoje, não fazemos mais *teatro engajado*⁴? Ele morreu na década de 80?

Começaremos com a resposta para a última pergunta. Não se pode dizer que o teatro político existiu somente da década de 70 e 80. Na verdade, foi o auge dessa

³ Nome dado ao desempenho de uma atividade profissional por pessoas que não têm ainda o domínio aprofundado sobre o assunto e utilizam equipamentos e técnicas não-profissionais. Chamamos de teatro amador aquele produzido por atores sem formação teatral, seja ela de nível técnico ou superior, e apresentado sem fins lucrativos, fora das casas de espetáculos.

⁴ Chamamos de teatro engajado aquele produzido no Brasil, principalmente, nas décadas de 60 e 70, no qual os artistas transmitiam seus pensamentos e sua atitude para protestar contra algo ou denunciar alguma coisa. No caso, nosso teatro engajado era aquele produzido como forma de criticar e protestar contra a ditadura militar instaurada no país naquele período.

estética teatral. Devido ao momento político pelo qual passava o país, o ambiente nacional era propício para a proliferação desse teatro de resistência, político e engajado.

Hoje, muito do que se plantou naquelas décadas é colhido. O teatro, de todas as linguagens artísticas, tem valorizado de modo inegável sua capacidade de comunicação para levar a sociedade a refletir sobre o mundo no qual ela vive. Através da sua linguagem, o teatro tem sido ferramenta importante para levar a reflexão de causas políticas, sociais e econômicas.

Ainda hoje, por exemplo, vemos produções teatrais preocupadas com o viés político, baseando-se em estéticas que se originaram na década de 70, como o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, e suas várias vertentes, como o Teatro Fórum e o Teatro Invisível. Dessa forma, concluímos que teatro político, embora tenha perdido suas forças no início da década de 80, não deixou de existir.

Por outro lado, o teatro político também se constitui como um teatro educativo, de formação crítica e reflexiva, tanto do público, quanto dos sujeitos envolvidos numa montagem de um espetáculo. Neste sentido, entendemos o teatro político dos anos 70 e 80 também como um teatro formativo. A ideia principal desse teatro engajado era expandir cada vez mais a sua estética e a linguagem artística a fim de formar cidadãos críticos e reflexivos, que tivessem mais consciência política e que não ficassem conformados com a realidade que os cercava. Sobre isso, Honório, citando Boal, nos explica em sua obra:

A ideia é continuar formando grupos, numa espécie de corrente: cada grupo de teatro-jornal que ajudamos a formar compromete-se a ajudar na formação de outros, que ajudarão a formar mais e assim sucessivamente. A quantidade importa: não se trata de realizar um espetáculo bem sucedido, mas de acostumar a todos a utilizar assembleias, os jornais murais, e a simples discussão de problemas que detêm as suas coletividades. (BOAL, apud SILVA, 1992, p.50)

Em suma, o nosso trabalho, além da compreensão da Casa de Cultura Raimundo Cela, também aborda o caráter formativo do teatro político de 70 e 80, sua mudança de um viés político para o profissional e o papel das instituições na formação desses sujeitos. Entendemos que na busca pela profissionalização, os representantes do teatro amador acabaram ingressando nas instituições de formação, e mais, acreditamos que o caminho de muitos desses atores, após a oficialização dessa profissionalização, com cursos específicos da área, acabou sendo a Educação, as instituições tanto formais, quanto não-formais, escolas de educação infantil, ensino fundamental e médio e outras

instituições culturais. Assim, acreditamos que os sujeitos envolvidos com o teatro político, após terem contribuído com a formação crítica e reflexiva de seu público, tornaram-se professores.

Como o nosso principal objeto de estudo é uma instituição específica, a Casa de Cultura Raimundo Cella, entendemos que essa instituição, além de ter sido importante na formação estética do mais variado público que passou pela casa, também foi espaço de formação de professores de arte, e conseqüentemente, professores de teatro.

Explanado de forma sucinta alguns pontos importantes que permeiam nosso objeto de estudo, bem como as motivações e justificativas da relevância de nossa pesquisa, traremos a seguir o tópico que nos orientou a cerca das pesquisas e trabalhos acadêmicos que abordavam o nosso tema e categorias de análises presentes na nossa dissertação.

1.3 O ESTADO DA QUESTÃO

O objetivo principal deste tópico é pesquisar, investigar, mapear e refletir sobre os estudos no campo do conhecimento no qual o nosso trabalho se insere. Dessa forma, todo este percurso constituiu uma criteriosa análise do estado da questão no nosso trabalho, que está vinculado ao curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual do Ceará e que tem como título “A Casa de Cultura Raimundo Cella: um espaço de formação de uma geração do teatro fortalezense (1975 – 1989)”.

Para definirmos o que é o *estado da questão*, apoiar-nos-emos em Nobrega-Therrien e Therrien (2004) que sintetizam dizendo que a sua finalidade “é de levar o pesquisador a registrar, a partir de um rigoroso levantamento bibliográfico, como se encontra o tema ou o objeto de sua investigação no estado atual da ciência ao seu alcance” e continuam configurando o estado da questão como “o esclarecimento da posição do pesquisador e de seu objeto de estudo na elaboração de um texto narrativo, a concepção de ciência e a contribuição epistêmica do mesmo no campo do conhecimento”.

Nobrega-Therrien e Therrien, ainda na sua definição para o estado da questão, diferencia-o de estado da arte e revisão de literatura. O último objetiva uma definição das principais categorias de análise, ou seja, teorização e categorização dos conceitos. O estado da arte, seria um mapeamento, juntamente com uma discussão do tema para um

campo do conhecimento. Já o estado da questão se configura por uma delimitação do tema e identificação das categorias centrais do estudo.

Partindo do nosso objetivo principal, que é compreender o papel da Casa de Cultura Raimundo Cela na formação de uma geração de atores, professores e profissionais da cultura e em especial do teatro da cidade de Fortaleza, entendemos que para se chegar a este objetivo proposto constitui-se como categorias de análise: a) alguns prismas da história do teatro no Brasil; b) o ensino de teatro; c) a Casa de Cultura Raimundo Cela; e d) Formação – categoria central da nossa pesquisa. Decidimos pesquisar sobre a história do teatro no Ceará, circunscrevendo o lugar da Casa de Cultura Raimundo Cela, neste cenário, a fim de compreender melhor esta linguagem artística. No entanto, acreditamos compreender que esta não seja uma categoria da nossa pesquisa, mas um percurso indispensável à nossa compreensão, uma vez que estamos trabalhando com a pesquisa histórica. Entendemos ainda que no estudo da história do teatro no Brasil, há ainda uma subdivisão mais específica de nosso trabalho, uma vez que nossa pesquisa se insere num contexto regional, que é a história do teatro no Ceará.

Situar a história do teatro cearense no cenário da história do teatro em nosso país, pareceu-nos indispensável à pesquisa, uma vez que buscávamos compreender essa linguagem num determinado recorte temporal. Assim, pudemos compreender melhor o percurso que constituiu as artes cênicas nas décadas de 70 e 80. Tal reflexão nos deu condições para entendermos os fatores econômicos, sociais, políticos e religiosos que influenciaram o teatro até o período de nosso estudo. Além disso, pudemos ter uma visão ampla do teatro nas décadas estudadas, principalmente, uma visão de sua caracterização estética, atrelada a um viés político, de resistência e de luta contra “a censura e a repressão (que) foram presenças de primeiro plano na vida teatral brasileira de 1964 a 1984, ou pelo menos durante grande parte desse período”. (MICHALSKY, 1989, p.94)

Ainda com relação à história do teatro, entendemos que o fazer teatral no nosso estado foi marcadamente influenciado pelo teatro produzido nos grandes centros urbanos do país. Mas estudar somente o teatro nacional, destituído de seu regionalismo, não fez da história uma categoria de análise que se aproxima do nosso objeto de estudo.

Primeiramente, situamos o contexto da história do teatro nacional, considerando alguns aspectos estéticos para neste cenário abordarmos o fazer teatral cearense. Consequentemente, estudamos a história do teatro em nosso estado e sua relação direta com o nosso objeto de investigação: a formação teatral e no contexto da Casa de Cultura

Raimundo Cela.

Nossa segunda categoria foi o *ensino de teatro* e seu cognato *pedagogia do teatro*. Das categorias de análise, a que mais encontramos estudos na área. No entanto, esses estudos se distanciaram muito de nossa pesquisa, uma vez que a maioria das pesquisas, ao abordar o ensino de teatro, caminhava para um viés educativo da linguagem artística e sua importância na formação do aluno da escola básica, ou seja, a maior parte dos estudos sobre o ensino de teatro ou pedagogia do teatro aborda o fazer teatral como ferramenta pedagógica e sua interdisciplinaridade com outras áreas do conhecimento, como o teatro no ensino de matemática ou no ensino de história. Nessa perspectiva pedagógica do *ensino de teatro*, alguns estudos, encontrados em nossas buscas abordavam a metodologia do ensino de teatro, isto é, tais achados “referem-se aos métodos utilizados para o trabalho educativo com teatro”. (JAPIASSU, 2001, p.9). Há um grande número de estudos produzidos em nível de pós-graduação que abordam a metodologia do ensino de teatro, principalmente, na ECA – Escola de Comunicação e Artes – da USP. Nesta instituição, liderados pela pesquisadora Ingrid Koudela, desenvolvem-se vários estudos sobre os *Jogos Teatrais*, criados pela norte-americana Viola Spolin. Koudela assim define o Jogo Teatral como centro dessa abordagem metodológica:

O termo *Theater Game* (jogo teatral) foi originalmente cunhado por Viola Spolin em língua inglesa. Mais tarde ela registrou o seu método de trabalho como *Spolin Games*. A autora americana estabelece uma diferença entre *dramaticplay* (jogo dramático) e *game* (jogo de regras), diferenciando assim a sua proposta para um teatro improvisacional de outras abordagens, através da ênfase no jogo de regras e no aprendizado da linguagem teatral.

O jogo teatral é um jogo de construção com a linguagem artística. Na prática com o jogo teatral, o jogo de regras é princípio organizador do grupo de jogadores para a atividade teatral. O trabalho com a linguagem desempenha a função de construção de conteúdos, por intermédio da forma estética. (KOUDELA, 2004, p.65)

Esta vertente se vincula a vários estudos das mais variadas abordagens para o teatro na educação: *drama, child drama, creative drama, creativedramatics, improvisational drama, drama in education, educational drama, informal drama, arteducation, theatreeducation, theatre in education, educationaltheatre*.⁵ (KOUDELA, in CARREIRA, 2006, p. 76)

⁵ Trad.: Drama, Drama de criança, Drama criativo, Drama de improvisação, Drama na educação, Drama Educacional, Drama Informal, Arte Educação, Teatro Educação, Teatro na educação, Teatro Educacional.

Buscando sempre elementos que configurassem questões que envolvem o fazer teatral em sua conexão com a problemática da formação, a nós, interessou a compreensão das metodologias do ensino de teatro objetivando configurar questões que envolvem o ensino das artes cênicas que era oferecido na Casa de Cultura Raimundo Cela que nos forneceu elementos, então, para pensar a formação teatral neste contexto específico. Nosso *locus* não é uma instituição formal de ensino, conseqüentemente, o viés do ensino de teatro de nossa pesquisa foi outro.

Dentro da categoria da pedagogia do teatro, interessou-nos ainda os estudos históricos sobre as diferentes concepções de ensino de teatro que vigoraram em diferentes épocas e que ajudaram na constituição dessa linguagem artística. Nesse percurso histórico, procuramos encontrar as principais instituições de ensino das artes cênicas que existiram no país. É nesse ponto que mais nos interessou essa categoria de análise, uma vez que nosso objeto também é uma instituição de formação artística.

Nossa terceira categoria é a Casa de Cultura Raimundo Cela. Esta constitui-se o *locus*, o coração mesmo do nosso estudo. Dessa forma, entendemos que a análise das outras categorias foram fundamentais para o entendimento desta e da categoria *formação*. Ao estudarmos a história do teatro, o ensino de teatro e formação, pudemos aproximá-las da Casa de Cultura para uma melhor compreensão desta, em seguida, a estudo da casa nos deu ferramentas importantes para a compreensão do tipo de formação oferecida pela instituição.

Por fim, nossa última categoria foi a “formação”. Acreditamos que esta é uma categoria bem ampla, uma vez que o significado da palavra formação é bem abrangente, isto é, há vários tipos de formação: contínua, continuada, inicial, tecnicista, entre outras. A nós, interessou observar eixos formadores, como a de caráter político e estético no fazer da Casa de Cultura.

A primeira formação, de caráter político, compreendemos que foi o objetivo principal dos grupos do teatro dito *engajado* de Fortaleza, nas décadas de 80 e 70. O teatro político dessa época visava a formação crítica e reflexiva do público e dos atores envolvidos num espetáculo. Após o período de euforia do teatro político produzido nas periferias, o destino dos sujeitos envolvidos - atores e público – foram as instituições culturais, como a Casa de Cultura Raimundo Cela. Atores buscavam nessas instituições uma formação adequada para que pudessem continuar na profissão se mantendo financeiramente, diferentemente do teatro amador que não tinha esse aspecto como objetivo central. Conseqüentemente, o amadorismo cede espaço ao que se articulava

chamar *profissionalismo*, onde os atores, eram sujeitos já com experiência no teatro, agora possuem uma formação, assim, muitos desses profissionais seguiram o caminho da Educação. Acreditamos que muitos se tornaram professores de teatro ou Artes, em escolas básicas e/ou em instituições culturais. Aqueles que não seguiram na Educação, ou seja, não se tornaram professores, acreditamos que se formaram atores ou apenas simpatizantes da linguagem artística, constituindo, assim, o caráter de formação estética de algumas instituições, como a Casa de Cultura Raimundo Cela.

Articular essas perspectivas foi relevante para nossa pesquisa, uma vez que a Casa de Cultura Raimundo Cela nos levou ao exame das produções na área de estudo ao qual essa pesquisa se insere, de modo a obtermos uma visão da forma em que nosso objeto de estudo está sendo abordado. As conexões entre o que vimos de chamar categorias de análise permitiu-nos conferir configurações concretas ao recorte da pesquisa

Na busca de um levantamento criterioso do estado da nossa questão, esse estudo teórico seguiu caminhos exploratórios para chegarmos ao nosso objetivo de investigar, mapear e refletir sobre as produções que se enquadram às nossas categorias de análise. Assim, nosso levantamento dos dados bibliográficos seguiu o seguinte percurso:

- Busca no banco de monografias, dissertações e teses na biblioteca central da Universidade Estadual do Ceará.
- Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade Federal do Ceará.
- No endereço eletrônico do Programa de Pós-graduação em Educação - PPGE -da Universidade Estadual do Ceará.
- No endereço eletrônico do Mestrado Acadêmico em História - MAHIS -, também da Universidade Estadual do Ceará.
- Biblioteca de Teses e Dissertações da USP
- Outros programas de pós-graduação em teatro referência no país: o CEART, da UDESC- Universidade Estadual de Santa Catarina - e o programa de pós-graduação em artes cênicas da UFBA - Universidade Federal da Bahia.
- Artigos de periódicos em todas as bases, através do site de periódicos da CAPES (Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior)
- Todas as revistas eletrônicas vinculadas a ANPUH (Associação Nacional de História), que leva essa sigla, pois antes se referia a Associação Nacional dos

Professores Universitários de História.

- No banco de teses e dissertações da Capes.
- Na Biblioteca Nacional de Teses e Dissertações.
- Museu do Teatro (acervo de Ricardo Guilherme)
- Biblioteca Pública do Ceará

Entende-se que o primeiro passo foi investigar as produções na própria universidade, porque nossa pesquisa se enquadra em um âmbito local, digamos, regional, desta forma, entendemos que havia uma probabilidade maior de encontrarmos trabalhos nas universidades cearenses, UECE e UFC, do que em universidades fora do estado. Além do mais, tal mapeamento mostrou-se fundamental para conhecermos as produções que foram feitas ao nosso redor, havendo, também, uma grande possibilidade de encontrarmos trabalhos no nosso campo de conhecimento pelo fato desses trabalhos serem, muitas vezes, produzidos ou orientados por professores e colegas do PPGE, da Educação ou do curso de História, o que facilita a aproximação das ideias destes estudiosos, com o objeto do nosso trabalho.

Da mesma forma, entendemos a importância de pesquisar, não somente na biblioteca da Universidade Estadual do Ceará, mas, também, nos sites dos programas de pós-graduação dessa instituição que estão mais próximos. Assim, fizemos as pesquisas no próprio PPGE e no MAHIS.

Entendemos importante a pesquisa na Biblioteca de Teses e Dissertações da USP, por compreendermos a relevância das pesquisas dessa instituição no campo de conhecimento da nossa pesquisa. A USP que é referência nas pesquisas de pós-graduação em todas as áreas e no teatro não seria diferente. Na ECA – Escola de Comunicação e Artes – são desenvolvidos os principais estudos sobre do teatro no país, fazendo dessa instituição o centro das pesquisas teatrais em nível de pós-graduação no país.

Além das contribuições da USP no desenvolvimento de pesquisas sobre o teatro, outras instituições também se destacam pelas suas importantes produções na área, como a UDESC – Universidade Estadual de Santa Catarina – e os trabalhos desenvolvidos no mestrado e no doutorado em teatro da CEART – Centro de Artes; e o programa de pós-graduação em teatro da UFBA – Universidade Federal da Bahia.

A busca no site da CAPES, tanto do banco de teses e dissertações, como dos

artigos em periódicos, foi importante por este se constituir uma base de pesquisa já sedimentada em nosso país, que funciona como área específica de organização e vinculação de produções bibliográficas em todas as áreas do conhecimento. Seguimos os mesmos critérios pela escolha da busca na Biblioteca Nacional de Teses e Dissertações.

Da mesma forma, a pesquisa do site da ANPUH mostrou-se relevante. Pelo seu estatuto, no artigo quatro, um dos objetivos dessa associação é “o estudo, a pesquisa e a divulgação de assuntos de História”. Logo, esse objetivo da ANPUH se aproximou do objetivo deste trabalho de organização do estado da questão, uma vez que este também se caracteriza pela pesquisa e divulgação de pesquisas em História.

Como vimos de anunciar, o primeiro passo da investigação se deu na própria instituição de ensino ao qual o projeto está vinculado, ou seja, a Universidade Estadual do Ceará. Não desprezamos as pesquisas em nível de especialização, por entender que talvez poderíamos estar dando continuidade a um trabalho já antes desenvolvido. Aqui, para tentarmos encontrar um número maior de pesquisas, optamos por fazer a pesquisa a partir de uma palavra-chave ampla: “teatro”. No entanto, a pesquisa no banco de TCCs, monografias, dissertações e teses da biblioteca central da UECE, veio nos provar que nossa hipótese de que a maioria dos trabalhos que abordavam o teatro na educação, procuravam refletir sobre as metodologias do ensino de teatro ou sobre o teatro com ferramenta pedagógica. Diversos trabalhos com essa perspectiva, principalmente monografias de especialização foram encontrados como: *Teatro e Educação: metodologias abordadas*; *A influência do teatro no desenvolvimento da comunicação do adolescente*; *Teatro na Educação: atividade dramática como recurso didático-pedagógico*; *O teatro na escola e sua contribuição para a educação básica*; *Teatro de terreiro: um novo olhar sobre o ensino de teatro na escola pública*; *Teatro: área do conhecimento? Escola, vida e construção da linguagem teatral no espaço escolar*.

A investigação nesse espaço ainda nos revelou outros tipos de trabalhos, relacionados à história do teatro, mas que, por tratarem especificamente sobre um espetáculo teatral, uma companhia ou um ator, acabam por se distanciar do nosso objeto. Entre essas pesquisas estão: *O Morro de Ouro e a Comédia Cearense: um desabafo social do teatro de margens*; *Pluft, o fantasma: um estudo de caso sobre o teatro infantil em Fortaleza*; *Hiramisa Serra: uma atriz no teatro e no rádio cearense*.

Duas pesquisas se destacaram por se aproximarem de nossa temática: “Curso Princípios Básicos de Teatro: uma experiência em Arte e Educação” e “Fala Favela e o Grupo Grita, um poema dramático no contexto do teatro cearense”.

A primeira analisa uma instituição de formação de atores de Fortaleza, que funciona do Teatro José de Alencar. A esse trabalho devemos a contribuição de informações do ano de inauguração dessa instituição. Segundo o autor Joca Andrade, o Curso Princípios Básicos de Teatro foi inaugurado na década de 80, o que pode vir a confirmar uma das hipóteses de nossa pesquisa, a de que nos anos de 80, com o teatro político deixando suas formas incisivas de atuação no contexto social de país, intensifica-se a procura por uma profissionalização em teatro, o que intensificará uma procura maior de cursos específicos de formação teatral e, conseqüentemente, fará com que sujam diversas instituições de formação na cidade.

Quanto ao segundo trabalho, embora também aborde especificamente uma peça do Grupo Grita, Fala Favela, a autora faz uma descrição sobre o grupo. A nós essa descrição é importante, uma vez que o Grupo Independente de Teatro Amador teve participação intensa em nosso estado, e no país, nas lutas por causas políticas nas décadas de 70 e 80. Essa participação intensa em nosso estado e a associação à inserção no país como um todo, se deve ao fato de que José Carlos Matos, diretor do GRITA, presidia a CONFENATA, que congregava as experiências amadoras em nível de Brasil. Assim, inevitavelmente, o Grita fará parte de nossos estudos.

Da pesquisa na UECE, passamos adiante com nossa investigação na Biblioteca de Teses e Dissertações da USP. Os quadros a seguir mostram os números exatos de achados e quais se relacionam com a nossa temática dentro de cada categoria de análise:

Quadro 1 - Números da busca de teses de doutorado na Biblioteca de Teses e Dissertações da USP

História do Teatro		Ensino de Teatro		Pedagogia do Teatro	
Quantidade de achados	Relacionados à pesquisa	Quantidade de achados	Relacionados à pesquisa	Quantidade de achados	Relacionados à pesquisa
2	0	1	0	5	0

Fonte: elaborada pelo autor.

**Quadro 2 - Números da busca de dissertações de mestrado na Biblioteca de Teses e
Dissertações da USP**

História do Teatro		Ensino de Teatro		Pedagogia do Teatro	
Quantidade de achados	Relacionados à pesquisa	Quantidade de achados	Relacionados à pesquisa	Quantidade de achados	Relacionados à pesquisa
10	0	3	0	8	0

Fonte: elaborada pelo autor.

Primeiramente, não pesquisamos nesse depósito a categoria Casa de Cultura Raimundo Cela, uma vez que a casa é uma instituição cearense, conseqüentemente, difícil de ser encontrada como principal tema de pesquisas em São Paulo.

Como se vê, dos vários achados indexados à Biblioteca de Teses e Dissertações da USP, nenhum trabalho se aproximou do nosso objeto de estudo. Essa realidade encontrada é importante, pois nos faz refletir sobre um possível ineditismo da nossa pesquisa, sobre a inexistência de discussões relacionadas à nossa temática ou ainda discussões embrionárias que ainda precisam ser, ou estão sendo, desenvolvidas. No entanto, é preciso ter cautela ao afirmar sobre ineditismo da pesquisa, por isso, usamos a palavra “possível”. Ao debruçarmos sobre os depósitos de pesquisa, chamamos Barros, que nos diz:

Ninguém inicia uma reflexão científica ou acadêmica a partir do ponto zero. O mais comum é iniciar qualquer trabalho ou esforço de reflexão científica a partir de conquistas ou questionamentos que já foram levantados em trabalhos anteriores. Partir do pressuposto de que você foi o primeiro e único que se propôs a iniciar uma caminhada de reflexão através de determinado tema seria ou prepotência ou ingenuidade. Pode até se dar que seu recorte temático seja efetivamente **original** (grifo nosso) ou em certa medida pioneiro, mas sempre existirão recortes aproximados percorridos por autores anteriores que merecerão ser considerados para um posicionamento perante o problema. (BARROS, 2005, p. 54)

Por outro lado, os dados encontrados podem revelar um fato preocupante à pesquisa. Se não temos pesquisas produzidas anteriormente relacionadas ao nosso tema, não teremos como analisar como se encontra o estado atual da nossa questão. Dessa forma, os “passos para o entendimento e para instrumentalizar com mais clareza a construção do nosso tema” (Nóbrega-Therrien e Therrien) ficam prejudicados.

A reflexão sobre a dualidade do lado positivo do ineditismo da pesquisa e lado negativo da falta de instrumentos norteadores ficou acentuada após as pesquisas nos

dois sites de programas de pós-graduação em teatro que optamos pela triagem: da UFBA e a UDESC. Em ambos os depositórios, nenhuma pesquisa se relacionou com o nosso objeto de pesquisa. Por se tratarem de instituições que obrigatoriamente estudam o teatro, todos os trabalhos, tanto a nível de mestrado, quanto a nível de doutorado, tinham com objeto de estudo essa linguagem artística. Porém, em nenhuma pudemos observar um viés histórico ou educacional. Os estudos desenvolvidos no CEART da UDESC e na pós-graduação em teatro da UFBA caracterizam-se por uma abordagem de técnicas e estéticas teatrais, trabalhos específicos para atores e/ou diretores de teatro.

Dos ambientes pesquisados, os mais produtivos foram o site da ANPUH e o periódico da Capes. O primeiro, página da Associação Nacional de História, apresenta um grande número de revistas eletrônicas indexadas à sua página, totalizando quarenta e nove revistas. Desse número, as que mais se aproximaram com a nossa temática, conseqüentemente apresentaram um número maior de artigos relacionados à pesquisa, foram as revistas *ArtCultura: Revista de História Cultura e Arte* e a revista *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*.

Da mesma forma que o site da ANPUH, o site de Periódicos da Capes também nos possibilitou encontrarmos diversos artigos relacionados às nossas categorias de análise.

Os quadros a seguir, sintetizam os principais achados do site de Periódicos da Capes e do Site da ANPUH.

Quadro 3 – Estudos sobre a história do teatro no Brasil relevantes para a nossa pesquisa

Título	Autor	Nível/a no	Instituição/periódico	Resumo
Uma Breve História do teatro brasileiro moderno	FERREIRA, CarolinOverhof	Artigo/2008	Pesquisador da USP/ Revista Nuestra América nº 5	Aborda a história do teatro no Brasil nos anos 70, 80 e 90.
A escrita histórica do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos	PATRIOTA, Rosangela	Artigo/2005	Pesquisador da UFU/ Revista História, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79-110	Discute a maneira como a história do teatro tem sido escrita e aborda questões teóricas e metodológicas sobre a relação teatro e história
História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações	PATRIOTA, Rosangela	Artigo/2012	Pesquisador da UFU/ Revista Baleia na Rede, estudos de arte e sociedade, v.9, n 1.	Reflexão sobre a década de 60 e 70 do teatro e discussões dessa linguagem artística com o momento histórico
Dramaturgia de avaliação: o teatro	CARDENUTO, Reinaldo	Artigo/2	Pesquisador da ECA-USP/ Revista Estudos	O teatro político dos anos 70 no Brasil

politico dos anos 70		012	Avançados 26 (76)	
Um sólido Panorama do teatro brasileiro	FARIA, João Roberto	Artigo/2000	Pesquisador da USP/Revista USP, n 44, p. 342-346	Resenha da obra <i>A História Concisa do Teatro Brasileiro</i> , de Décio de Almeida Prado, que conta a história do nosso teatro, a partir de 1570 até 1908
Teatro e História Cultural	MOSTAÇO, Edélcio	Artigo/2012	Pesquisador da UFSC/Revista Baleia na Rede – Estudos em arte e sociedade, v.9, n 1.	Enfoca as possíveis relações existentes entre a história cultural e o teatro.

Fonte: elaborada pelo autor.

Dos artigos encontrados relativos ao estudo (preferimos chamar de estudo, por compreendermos que não se trata de uma categoria, mas uma investigação obrigatória da pesquisa) da história do teatro - FERREIRA (2008), PATRIOTA (2005, 2012), CORDENUTO (2012), FARIA (2000) e MOSTAÇO (2012) – a metade dos trabalhos abordam a história do teatro sob a ótica do teatro produzido nas décadas de 60, 70 e 80, de está de acordo com recorte temporal da nossa pesquisa.

Uma ideia que nos serve de ponto de partida e congraça os olhares de diversos autores que tomamos como referência (PATRIOTA, 2012; CORDENUTO, 2012; e FERREIRA, 2008) é a de a atividade teatral desse período não pode ser analisada sem ser considerar as ideias de Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa e seus grupos, o Arena, o Oficina e o CPC – Centro Popular de Cultura. Os artigos apresentam o caráter engajado do teatro nesse período, que vivia um “embate contra a censura governamental às artes” (CORDENUTO, 2012), ao mesmo tempo em que buscavam levar à população uma reflexão política de consciência da situação do país, que atravessava um período conturbado de sua história, marcado pela repressão da ditadura militar.

FERREIRA (2008) ainda vai mais longe. Para chegar até à discussão sobre o teatro político produzido no Brasil nas décadas de 60, 70 e 80, focalizando principalmente o Arena e pelo Oficina, o autor faz um breve percurso da história do teatro brasileiro nas primeiras décadas do século XX, ressaltando a ideologia política “sessentista e setentista” a preocupação da identidade nacional da teatrologia brasileira. Na sua discussão, o autor, além de discorrer sobre os grupos engajados já citados, faz uma reflexão sobre o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – em suas matrizes de identidade e sobre a encenação do espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues,

que segundo Gerd Hilger, citado por Ferreira, seria o começo da moderna dramaturgia brasileira.

No tocante a esses trabalhos, ainda o que nos chamam a atenção é o trabalho com autores que serão utilizados nesta pesquisa para o entendimento da história como Yan Michalsky, Décio de Almeida Prado, Edélcio Mostaço e João Roberto Faria.

Um dos trabalhos de FARIA (2000), discute a história do teatro no Brasil, de sua fase embrionária, com as peças de caráter religioso de Anchieta, passando pelo teatro romântico e pelo realista, chegando até 1908, data da morte de Artur Azevedo. O texto é uma resenha do livro *A História Concisa do Teatro Brasileiro* e se torna importante para a nossa pesquisa, uma vez que analisa criticamente essa obra de Décio de Almeida Prado que “compreende as origens, a formação e o desenvolvimento do teatro brasileiro”. Um dos capítulos de nossa pesquisa contextualizará a Casa de Cultura Raimundo Cella no cenário cultural cearense e do país sendo, portanto fundamental a compreensão de aspectos da história do teatro brasileiro que como no texto de Farias traz em discussão este período (60 e 70) da produção teatral no Brasil. Entendendo alguns aspectos do percurso das artes cênicas no país, compreenderemos com mais clareza o fazer teatral nos anos 70 e 80.

Os outros dois artigos abordam estudo do teatro pelo referencial teórico-metodológicos da história cultural. A primeira ideia de Mostaço (2012) é a de que os estudos relacionados à história do teatro não constituem um campo consolidado. O que pensa ser a história do teatro no Brasil, na verdade discute a literatura dramática produzida no país, e não as práticas dos artistas das artes cênicas. O autor diz que o primeiro a fazer um estudo do tipo foi João Roberto Faria, com a obra *A História do Teatro Brasileiro*. Durante todo texto, Faria mostra-nos o quanto os trabalhos sobre a história do teatro no Brasil partiram de uma visão equivocada, abordando apenas a dramaturgia. Para ele:

Uma verdadeira história cultural do teatro não pode deixar de focar as práticas cênicas expressivas com que ele foi se estruturando e se desenvolvendo, os artistas que as criaram e as exploraram, os cenógrafos e figurinistas que os situaram e vestiram, as técnicas de cena empregadas (iluminação, maquinaria de palco, arquitetura de espaços), o conjunto de atividades artesanais atrás dos acessórios, bem como os edifícios e outros locais empregados para as apresentações, sem esquecer o público e a crítica eventualmente existentes – uma vez que não há teatro sem público. (MOSTAÇO, 2012)

Mostaço ainda discute o que julga serem os principais trabalhos produzidos pelo mundo que relacionam o teatro com a história cultura: *Capireil teatro. Lineamentidi una*

nuevateatrologia, do italiano Marco De Marinis; *The show and the gaze of theatre – a european perspective*, da professora e pesquisadora alemã Érika Fischer-Lichte; e *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina*, de Juan Villegas.

Por fim, o artigo da autora Rosângela Patriota faz uma relação entre os trabalhos que abordam o teatro na época da ditadura no Brasil e o texto de Mostaçõ, que discute a forma como a escrita do teatro tem sido produzida em nosso país. A autora explicita a forma pela qual a história de um dos principais grupos de 60 e 70, o Arena, tem sido escrita, através de “depoimentos de seus integrantes e de teses, dissertações e ensaios acadêmicos.”

O quadro a seguir, mostra um dos artigos que observamos uma relação com o nosso objeto de estudo no tocante a categoria “*ensino de teatro*”:

Quadro 4 – Estudos sobre o ensino de teatro no Brasil relevantes à nossa pesquisa

Título	Autor	Ano/ Nível	Instituição/periódico	Resumo
Reflexões acerca do estágio curricular na formação do professor licenciado em teatro	ALMEIDA JUNIOR, José Simões de.	Artigo/ 2013	Pesquisador da UNICAMP, professor da UFFS/ Educação em Revista, Belo Horizonte, v.29, n 2, p. 43-64	Faz um breve estudo sobre a inserção do teatro na escola, sobre formação de professores de teatro e o futuro deles no ensino da disciplina de artes.

Fonte: elaborada pelo autor.

O artigo faz uma discussão sobre estágio curricular na formação de professores licenciados de teatro, o que, a princípio, não se relaciona com o nosso objeto, mas a discussão atual do autor também pode nos fornecer explicações para o nosso período de estudo. Almeida Junior diz:

As Secretarias Estaduais e Municipais de Educação, por meio de suas diretrizes, indicam que o conteúdo da disciplina Arte deve ser constituído por uma *parte* de dança, teatro, artes visuais, música. Os futuros professores aptos para a disciplina Arte não recebem nos cursos de graduação este tipo de formação plural. Estudam e aprofundam os conhecimentos na linguagem escolhida: Teatro, Dança, Música e Artes Visuais. Portanto, não há profissionais (em formação) capazes de atender às demandas imaginadas pelas secretarias de educação. (ALMEIDA JUNIOR, 2013)

Se o professor só tem formação específica em uma linguagem, ele busca o conhecimento de forma autônoma, mas também há aqueles que procuram cursos de

formação em cada linguagem artística que deseja dominar. É nessa formação que os cursos de instituições não formais, oficinas em instituições privadas, ONGs, centros comunitários iam contribuindo. É nessa perspectiva que acreditamos que a Casa de Cultura Raimundo Cela atuou, com o objetivo de preencher as lacunas na formação do professor de artes.

Dentre as referências buscadas, elegemos duas que mais se aproximavam de nossa pesquisa e que estavam relacionadas à Casa de Cultura Raimundo Cela. Dois trabalhos tiveram muita relevância: a tese de doutorado de Gilberto Andrade Machado, intitulada “Caleidoscópio: experiências de artistas-professores como eixo para uma história do ensino de artes plásticas em Fortaleza”; e “A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura 1966-1976, dissertação de mestrado vinculada ao CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas e apresentada por LÍlian Araripe da Costa.

Quadro 5 – Estudos sobre a Casa de Cultura Raimundo Cela

Título	Autor	Ano/nível	Instituição/periódico	Resumo
Caleidoscópio: Experiência de artistas-professores como eixo para uma história do ensino de artes plásticas em Fortaleza	MACHADO, Gilberto Andrade	Tese/2008	UFC	Embora aborde a história do ensino de artes plásticas em Fortaleza, o autor dedica um capítulo às instituições, entre elas a Casa de Cultura Raimundo Cela.
A política cultural do conselho federal de cultura 1966-1976	COSTA, LÍlian Araripe Lustosa da	Dissertação/2011	CPDOC – Fundação Getúlio Vargas	Aborda o pioneirismo da Secult-CE e a criação da Casa de Cultura Raimundo Cela

Fonte: elaborada pelo autor.

A pesquisa de Gilberto Machado foi encontrada na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade Federal do Ceará. Dentre várias outras pesquisas ali presentes, a de Machado foi a que mais chamou a nossa atenção devido à sua proximidade com o nosso tema, dessa forma, o único trabalho da UFC que elencamos neste estado da questão foi o de Machado.

Em seu trabalho, embora relacionado às artes plásticas, o autor faz um estudo histórico do ensino dessa linguagem artística, a partir da memória de artistas que se

tornaram professores. No primeiro momento, vemos uma aproximação da metodologia deste trabalho com a da nossa pesquisa: o uso da história oral como fonte histórica. Todo percurso historiográfico do autor tem como eixo principal dez entrevistas com artistas de Fortaleza.

Machado analisa principalmente os professores de artes plásticas de Fortaleza, de 1944 a 2005. As entrevistas “permitem conhecer como era a cidade no período estudado, as oportunidades socioculturais que lhes eram acessíveis, os contextos escolares nos quais os artistas se inseriram com alunos e, ainda, o desejo de uma escola de formação profissionalizante para artistas plásticos”. É a partir desse desejo dos artistas que em suas entrevistas aparecem alguns espaços de formação de Fortaleza. Machado diz que essas escolas de arte, que foram alocadas em instituições públicas e privadas, foram importantes para as discussões e definição de rumos para a formação dos artistas de Fortaleza, que muitas vezes tem a profissionalização através da Educação como um caminho obrigatório. Com isso, a problemática discutida por Machado ajuda-nos a compreender um dos nossos pressupostos, o de que o caminho dos artistas formados na Casa de Cultura Raimundo Cela foi a Educação.

Ainda nos interessam as entrevistas de Maria Quintela e Roberto Galvão, ambos ex-diretores da Casa de Cultura Raimundo Cela, e Descartes Gadelha. Estes em suas memórias abordam a Casa com algumas de suas características e o seu viés de escola de arte, além de um simples espaço de exposição de arte:

O Centro de Artes visuais Raimundo Cela mudou tanto de lugar que as coisas forma se perdendo nas mudanças. E de tanto se mudar, acabaram empurrando-o para o antigo Palácio da Luz, ali na Praça dos Leões, onde funciona hoje a Academia Cearense de Letras. Lá a coisa foi um pouco mais organizada, criaram-se curso...lá foi o 'canto do cisne' do Centro de Artes Visuais que se chama agora Casa de Cultura Raimundo Cela. (Descartes Gadelha, citado por MACHADO, 2008, p. 77)

A casa era um lugar de encontro, era uma espécie de ateliê coletivo permanente, não tinha esse ar de repartição pública...um lugar de conversar, de trocar experiências, de ver os artistas trabalhando. (Roberto Galvão, citado por MACHADO, 2008, p. 80)

Nós organizamos naquele espaço uma livraria com o apoio da FUNARTE...ao mesmo tempo começamos a arrumar um teatro de bolso que tinha em torno de 70 lugares. Consertamos o palco, as cortinas, instalamos refletores com mesa de luz e som. Criamos um camarim e também espaço para hospedagem de alguns artistas em trânsito...Ao abrimos a casa para as atividades, promovemos vários cursos de arte. Um sobre cultura negra com palestras e exposições, que tinha até aulas de yorubá, dadas por um professor baiano. Produzimos ainda uma peça de teatro comemorativa aos 50 anos de morte do Garcia Lorca. Formamos bons atores nessa experiência. (Maria Quintela, citado por MACHADO, 2008, p. 84)

Há ainda, no depoimento do artista Roberto Galvão, um outro ponto interessante que será abordado na nossa pesquisa: a intervenção do Estado na cultura. Para nós, o governo da época foi importante na construção e consolidação das instituições de formação artística. Do ponto de vista dos artistas que viveram na época essa participação do Estado nos rumos da produção artística da época, seria uma forma de manipular e acabar com o maior instrumento de oposição do seu governo: a Arte. Sabemos que, principalmente, a música e o teatro, foram as linguagens responsáveis por fazer fortes críticas ao governo, levando à população a ter uma posição reflexiva e de atitude diante dos problemas vivenciados naqueles tempos. Pelo lado dos artistas, isto se mostrou um paradoxo, uma vez que aqueles que antes criticavam, agora estavam lado a lado com o Estado, trabalhando e vivenciando as instituições artísticas públicas. Sobre essa participação do poder estatal nos rumos da arte na cidade, Galvão, no trabalho de Machado, diz:

Eu não sei como essas coisas aconteceram, mas na época as pessoas que capitalizavam os movimentos públicos de resistência eram os artistas e creio que houve uma estratégia do governo de se aproximar da produção artística. Eu acredito que as pessoas não sabiam disso, mas os governos têm em seus quadros pessoas que pensam. Alguém deve ter pensado nessa estratégia de se aproximar das camadas produtoras de cultura para se apropriar das forças ideológicas que ela produz. Nesse período o governo federal criou o Museu de Arte da UFC, a Prefeitura encampou o Salão de Abril, e o governo estadual criou a Secretaria de Cultura e a Casa de Cultura Raimundo Cela. (Roberto Galvão, citado por MACHADO, 2008, p. 80)

Araripe em seu trabalho, discute “como se deu a política cultural pensada e implementada pelo Conselho Federal de Cultura, através de três projetos principais: a elaboração de um Plano Nacional de Cultura, a implantação dos Conselhos Estaduais de Cultura e as Casas de Cultura”. A autora ainda faz um “estudo de caso da fundação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, pioneira no país, como de seu Conselho Estadual, criado em 1966, portanto, anterior ao Conselho Federal de Cultura”.

Embora Araripe discorra sobre a política à nível nacional, a autora também aborda a cultura no nosso estado. Interessa-nos o capítulo do trabalho dedicado a Secretaria de Cultura e o Conselho Estadual de Cultura do Ceará, e suas participações na construção da Casa de Cultura Raimundo Cela. Sobre isso a autora diz:

O que de fato ocorre pelo menos com a Casa de Raimundo Cela que vivia dificuldades e foi transferida para a Casa de Cultura criada no Palácio da Luz. “[...] A Conselheira Heloísa Juaçaba, depois de anunciar o propósito do Conselho Federal de Cultura, de criar Casas de Cultura em todos os estados da Federação e a possibilidade de se adquirir verba específica para equipamentos dessas casas, submeteu à consideração de seus pares a ideia de

transformar a Casa de Raimundo Cela numa instituição dessa natureza, a denominar-se Casa de Cultura Raimundo Cela [...]”. (Ata da 239ª sessão ordinária, em 16 de dezembro de 1971).

Esta Casa de Cultura, a única que temos comprovação que foi criada no Ceará, foi instalada no Palácio da Luz, mesmo local onde funcionava a Secretaria de Cultura. Esta instituição padecia dos mesmos males das entidades ligadas à cultura: funcionava de maneira precária devido à falta de espaço de sua sede e de pessoal para a execução de sua programação. (COSTA, 2011, p. 88)

A fim de compreender a formação de professores de arte, algumas obras estão sendo estudadas para termos um primeiro contato com a categoria entre elas “Inquietações e mudanças do ensino de Arte”, organizado por Ana Mae Barbosa; “Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício”, de Célia Maria de Castro Almeida; e “Metodologia do ensino de Arte: fundamentos e proposições”, de Maria Heloisa Ferraz e Maria de Rezende e Fusari.

Quanto à formação estética, nossos referenciais teóricos são o filósofo norte-americano John Dewey, com sua obra “A arte como experiência” e o filósofo alemão Friedrich Schiller, com sua obra “Educação Estética do Homem”.

Desta forma, pesquisamos, investigamos, mapeamos e refletimos sobre os estudos no campo do conhecimento no qual o nosso trabalho está inserido para que pudéssemos compreender melhor o nosso objeto de estudo. Contudo, todo o material aqui coletado não constitui um levantamento completo e definitivo de todas as obras que abordam as nossas categorias de análise, no entanto todos os trabalhos aqui elencados serviram como aportes fundamentais para a construção final de nossa pesquisa.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Esta pesquisa, uma pesquisa sobre a história da educação artística de Fortaleza, mais precisamente sobre a formação de uma geração de atores e as possibilidades formativas vividas no contexto da Casa de Cultura Raimundo Cela, em Fortaleza, tem como referencial teórico e metodológico da pesquisa a Nova História, trazida neste trabalho pelos conceitos e ideias de Peter Burke, historiador inglês do século XX.

O que é a nova história? Burke (1992) afirma que, embora não haja uma definição fácil, a *nouvelle histoire* surgiu como uma reação ao paradigma tradicional. Desta forma, contrastar a antiga história com a nova seria a forma mais simples de definição desta.

Pode-se dizer, de forma bem superficial, que a nova história remonta as ideias do movimento dos *Annales*, desde sua primeira geração com Lucien Febvre e Marc Bloch, passando por Ferdinand Braudel e chegando até a terceira geração de Le Goff, Nora e Chartier. Nascida na França, a Escola dos *Annales* teve grande importância na renovação da história, pois desde o seu surgimento na primeira metade do século passado, os *annalistes* já defendiam a ideia da utilização de novas abordagens para a pesquisa histórica, contestando a valorização estrita dos documentos oficiais e se opondo a uma visão não problematizadora do fato histórico.

Na busca por uma definição da pesquisa histórica atual, Peter Burke nos mostra que há divergências entre o paradigma tradicional, ao qual ele também chama de “história rankeana” - em referência ao historiador alemão Leopold von Ranke - ou “visão do senso comum da história”, e a Nova história.

No paradigma tradicional, segundo Burke, há somente espaço para a história política. Embora houvesse história da arte ou da ciência, por exemplo, estes estudos eram excluídos e desconsiderados pelos historiadores que essencialmente preferenciam a história política, deixando qualquer outro tipo de pesquisa historiográfica, por vezes, marginalizada. Para a nova história, em tudo há história. Temas que antes eram negados agora são vistos com frequência em pesquisas históricas. A história atual dá voz às crianças, a loucura, às mulheres, aos mendigos, etc.. Essa abordagem que entende que tudo e qualquer tema ocorrido num passado pode ser reconstruído os historiadores dos *Annales* preferem chamar de “história total” ou “história global” a esse âmbito historiográfico:

História global: Um ideal formulado por Braudel. ‘Globalidade não é querer escrever uma história completa do mundo... simplesmente o desejo, ao nos defrontarmos com um problema, de ir sistematicamente além de seus limites’ (Braudel, 1978, p.245) História total: Febvre gostava de falar em *história simplesmente (histoire tout court)* em oposição à história econômica, social ou política. R.H. Tawney, em 1932, empregou o termo *histoire integrale*, utilizando talvez um modelo francês. O antropólogo Marcel Mauss, porém, gostava de empregar o adjetivo *total*, com o objetivo de caracterizar o tipo de abordagem de sua ciência. Braudel usou o termo na conclusão da segunda edição de seu *Mediterrâneo* e em vários outros estudos. (BURKE, 1991, p. 91)

Outra diferença entre o paradigma tradicional e a nova história é a visão do fato histórico. Enquanto esta se caracteriza por uma visão por baixo, preocupando-se mais com as pessoas comuns; aquela caracteriza-se por se preocupar somente ao grandes homens da humanidade, líderes, chefes de Estados, etc. Aqueles que antes eram considerados coadjuvantes da história agora exercem papel significativo na reconstrução do passado. A “história vista de baixo” passa a “explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história.” (SHARPE, 1992). Assim, numa pesquisa que abordasse a guerra, por exemplo, a visão de um soldado seria tão valiosa quanto a de um general, como nos afirma Jim Sharpe:

Durante as duas últimas décadas, vários historiadores, trabalhando em uma ampla variedade de períodos, países e tipos de história, conscientizaram-se do potencial para explorar novas perspectivas do passado, proporcionando por fontes como a correspondência do soldado Wheeler com sua esposa, e sentiram-se atraídos pela ideia de explorar a história, do ponto de vista do soldado raso, e não do grande comandante. Tradicionalmente, a história tem sido encarada, desde os tempos clássicos, como um relato dos feitos dos grandes. (SHARPE, in. BURKE, 1992, p. 41)

Outro ponto a ser observado que distingue a nova história da tradicional é a utilização das fontes. A história tradicional define que somente os documentos oficiais é que devem basear a historiografia. Na visão da história nova outras fontes também podem ser examinadas, como as fontes visuais ou orais. De certa forma, o uso de novas fontes surge para preencher lacunas deixadas pelos documentos oficiais como afirma Burke, na consecução dessa nova perspectiva:

O movimento da “história vista de baixo” por sua vez expôs as limitações desse tipo de documento. Os registros oficiais em geral expressam o ponto de vista oficial. Para reconstruir as atitudes dos hereges e dos rebeldes, tais

registros necessitam ser suplementados por outros tipos de fonte. (BURKE, 1992, p. 13)

Há ainda uma aceitação na história atual de que podemos “olhar o passado de um ponto de vista particular”, enquanto que para o paradigma tradicional, um historiador deve apresentar um fato como uma mera reprodução, exatamente como eles aconteceram.

Em suma, a nova história possibilitou uma abertura para a compreensão da história social sob uma perspectiva crítica mais larga e abriu espaços para interdisciplinaridades. Agora a história também tornou-se objeto de estudo de sociólogos, psicólogos, estudantes de artes e literatura, cientistas, entre outros pesquisadores. A história antes restrita a poucos estudiosos, aos próprios historiadores, agora abre seu campo de atuação, possibilitado principalmente pelo movimento da “história vista de baixo”, que dá voz as pessoas comuns que antes eram negadas pela historiografia. A possibilidade de estudos com novas fontes, como a história oral e das imagens, também é fator predominante para a ampliação da historiografia atual.

Burke e outros estudiosos como Lynn Hunt ainda admitem, a partir da década de 1970, o surgimento de um novo paradigma da historiografia: a Nova História Cultural (NHC). Sobre a NHC Sandra Jatahy Pasavento nos diz:

Se a História Cultural é chamada de Nova História Cultural, como o faz Lynn Hunt, é porque está dando a ver uma nova forma de a História trabalhar a cultura. Não se trata de fazer história do pensamento ou de uma história Intelectual, ou ainda mesmo pensar uma história da cultura nos velhos moldes, a estudar as grandes correntes de ideias e seus nomes mais expressivos. Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto já há um significado e uma apreciação valorativa. (PASAVENTO, 2005, p. 15)

Nesta nova abordagem oriunda da tradição historiográfica francesa e da história das *mentalités*⁶, a cultura é utilizada como uma ferramenta para estudar a sociedade.

⁶ A chamada História das Mentalités (História das mentalidades) é uma vertente da historiográfica que estuda os modos de pensar e de sentir dos indivíduos de uma mesma época. Para os historiadores dessa vertente, em algumas camadas do desenvolvimento histórico do homem não havia transformações rápidas e nítidas como em outras. Pensamentos, ideias, ideologias, segmentos morais, atmosferas de compreensão científica, entre outros, estariam dentro da esfera das mentalidades, pois seriam formas duradouras de pensamento que caracterizam longos espaços de tempo, diferentemente das estruturas sociais e políticas que seriam as primeiras nas quais poderia verificar mudanças substantivas.

Desta forma, a reconstrução da realidade pode ser feita e interpretada por uma categoria comum à sociologia, à antropologia e à história, o que confere à NHC o seu caráter interdisciplinar, ou ainda, multidisciplinar. É por esse motivo que Burke afirma que vários autores que não são especificamente da história contribuíram para o desenvolvimento da Nova História Cultural, dentre eles: Michael Bakhtin, Norbert Elias, Michel Foucault e Pierre Bourdieu. São os estudos destes intelectuais que contribuem com a perspectiva da NHC, que se preocupa com novas práticas e representações, centrando-se principalmente no sentimento, nas mentalidades e nas suposições e não a uma ideia, problematizando a questão da verdade histórica unilateral.

É a história das *práticas* e das *representações* aquelas que mais contribuem para a Nova História Cultural. Através da noção de prática e representação que podemos analisar objetos culturais, sujeitos produtores e receptores de cultura, os processos de produção e difusão da cultura e os sistemas que dão suporte a esses processos.

Entende-se por *prática cultural* muito além de uma simples técnica de fazer arte, por exemplo, ou a produção de cultura. A prática também se refere ao modo como andamos, comemos, vestimo-nos, morremos, confraternizamos-nos. Já quando às representações, podemos dizer, de forma genérica, que associam-se à maneira com a qual vemos o mundo.

Com a NHC houve a ruptura com duas posições diferentes de interpretar a História: o marxismo e a Escola do Annales. No entanto, essas rupturas, que no início do século XX já faziam uma crítica a certas posturas historiográficas, não romperam totalmente com o paradigma tradicional da historiografia. A Nova História Cultural surge de vertentes contemporâneas daquelas citadas, o neomarxismo inglês e a história francesa dos *Annales*, que alavancaram a renovação historiográfica. Embora os precursores do marxismo e da Escola dos Annales já desde o início do século passado viessem contestando o historicismo de Ranke e o positivismo de Comte na análise histórica.

No campo da NHC, além da história da literatura, da memória, do corpo, a cultura material também assumirá papel de importância. As práticas como o consumo, a alimentação, o vestuário vão ter o mesmo valor de outros elementos como as relações familiares, a religião, a arte, a língua, as tradições, etc. Esse avanço para a história social, segundo Lyon Hunt, foi estimulado justamente pela influência do marxismo e da escola dos Annales. Sobre isso Hunt nos diz:

Com essa inspiração, os historiadores da década de 1960 e 1970, abandonaram os mais tradicionais relatos históricos de líderes políticos e instituições políticas e direcionaram seus interesses às investigações da composição social e da vida cotidiana dos operários; criados; mulheres; grupos étnicos [...] (HUNT, 1992, p.2)

Patricia O'brian, na mesma obra de Hunt "A Nova História Cultural", ainda contribui com a afirmação desta autora sobre o nascimento de uma história social influenciada pelos Annales e por outras tendências:

Nos últimos anos os estudos na análise de classe desgastam-se sob a torrente de ataques por parte dos historiadores dos Annales e de outras tendências. Por sua vez, a história da mentalités questionou os pressupostos de primazia social e econômica e ameaça destruir, desde dentro, o paradigma dos Annales. Graças à obra de historiadores dos últimos vinte e cinco anos, deparamo-nos atualmente com o desafio de uma História da Cultura que nem pode ser reduzida a um produto das transformações econômicas e sociais, nem retornar a um modo de ideias desvinculado das mesmas. (O'BRIEN, in: HUNT, 1995, p.35)

Nos estudos de Peter Burke, para a compreensão desta nova abordagem histórica, a Nova História Cultural, o autor a divide cronologicamente em quatro fases: a fase clássica, de 1800 a 1950; a fase da história social e da história da arte, que teve início em 1930; a fase da história da cultura popular na década de sessenta; e a fase da nova história cultural que surge nos anos 70 e vai até atualidade.

2.1 METODOLOGIA

Dado o objetivo da pesquisa, o primeiro passo é um levantamento das obras escritas sobre o tema. Na busca por literaturas acerca do assunto, raros foram os achados. Como citado anteriormente, de acordo com Honório, a pesquisa histórica do teatro cearense se resume a poucos trabalhos dela mesma, Ricardo Guilherme, Oswald Barroso e Marcelo Costa. Presume-se que a dificuldade de se encontrar escritos sobre o tema se deve ao fato de não haver formação em nível de pós-graduação no estado, durante o período das décadas de sessenta e setenta, o que dificultava o trabalho de pesquisa na área.

Enquanto ainda se pode encontrar poucas obras sobre a história do teatro cearense, livros sobre a Casa de Cultura Raimundo Cela não existem. Após um levantamento, verificou-se que não há nenhuma pesquisa sobre a instituição.

Com isso, faz-se necessária uma aproximação com as fontes primárias, documentos oficiais encontrados em arquivos, bibliotecas ou departamentos de órgãos públicos. A utilização de jornais também será importante no resgate da memória do teatro na década de 80, uma vez que as notícias por eles registradas servem como um complemento das lacunas deixadas pelos documentos oficiais. Dessa forma, poderá se chegar a uma visão mais ampla do assunto estudado. Consultas nos principais periódicos da época, O Povo e o Diário do Nordeste, será de grande valia para o trabalho. Porém, é preciso que se estude os dois jornais, pois se acredita que eles apresentem visões ideológicas diferentes, às vezes assinadas por jornalistas ou autores diversos, o que nos leva a entender que pode haver maneiras diferentes de noticiar o mesmo acontecimento. No entanto, a importância maior desses periódicos é o seu caráter documental, sua versão oficial dos fatos e sua repercussão no meio social da época em que foram noticiados os acontecimentos, uma vez que são órgãos de imprensa com respaldo no estado.

Além da pesquisa em jornais, outra fonte primária será fundamental para o nosso trabalho e constituirá, juntamente com a análise dos jornais, a metodologia desta pesquisa. Como há poucos escritos sobre o assunto, a reconstrução histórica a partir da oralidade terá papel fundamental. Logo, a História Oral será o método utilizado nesta pesquisa. O que é história oral? Cruikshank nos explica de forma bem clara e objetiva dizendo que a “‘História Oral’ é uma expressão mais especializada, que em geral se refere a um método de pesquisa, no qual se faz uma gravação sonora de uma entrevista sobre experiências diretas ocorridas durante a vida de uma testemunha ocular.” (CRUIKSHANK, In. AMADO, 2006, p. 151)

Preferimos trazer essa primeira descrição generalizadora da História Oral para uma compreensão inicial acerca do que é esta metodologia. No entanto, essa definição não é definitiva e nem se encerra por aqui. Há várias discussões sobre o que é a História Oral, inclusive se ela seria realmente um método, como afirma Cruikshank. Aprofundando nas definições da História Oral, traremos a discussão que a pesquisadora Danièle Voldman faz sobre os termos “fonte oral”, “arquivos orais”, “depoimentos orais” e “História oral”. Essas definições nos darão o primeiro passo para compreendermos melhor nossa metodologia.

Para a autora, fonte oral é o material colhido através da oralidade e que terá uma finalidade específica. É o material que será utilizado pelo historiador em sua pesquisa e

que objetivará atender a necessidade de sua pesquisa ou reflexão, bem como responder seus questionamentos, que irão levá-lo ao conhecimento de determinado assunto.

O arquivo oral já não tem a mesma função das fontes orais. É um “documento sonoro” gravado, mas que não necessariamente deverá ser utilizado por um historiador ou pesquisador em seu trabalho. É um material gravado por historiadores do presente, guardados, geralmente em instituições públicas, e que futuramente poderá ser usado por outros historiadores na compreensão de um tempo passado. O arquivo oral pode se tornar uma fonte oral futuramente quando um pesquisador utilizar o material gravado para um fim específico dentro de sua pesquisa.

Além do arquivo oral e da fonte oral, Danièle Voldman define depoimento oral da seguinte forma:

Depoimento, solicitado por profissionais da história, historiadores ou arquivistas, visando a prestar contas, a uma posteridade mediada pela técnica historiográfica, da ação da testemunha, tornando-se a palavra ‘ação’ num sentido muito amplo que engloba o fato, o acontecimento, o sentimento e a opinião, o comentário e a lembrança do passado. Na palavra testemunho encontramos a noção de verdade. No sentido corrente do termo, o testemunho serve para provar um fato ou uma asserção e para estabelecer uma verdade. (VOLDMAN, 2002, p. 255)

E prossegue sua distinção entre os termos fonte, arquivo, depoimento e História oral, definindo esta última como um método, ela deve incluir-se na história do tempo presente, e ela serve para designar a parte pelo todo, e continua: é o método que consiste em utilizar palavras gravadas (VOLDMAN, 2002).

Analisando essas definições, embora muito próximos, vemos que há distinções em cada um dos termos e que para o entendimento da História Oral é preciso que compreendamos cada um deles. O que pudemos perceber é que assim, como Cruikshank, Voldman define a História Oral como uma metodologia. Nosso papel agora não será discordar de ambos, embora ainda haja pesquisadores, principalmente os historiadores tradicionais, que não aceitem a História Oral como um método, e sim, como uma técnica. Aceitamos as definições de Voldman e Cruikshank e assim podemos dizer que nossa pesquisa utilizará o método da História Oral para alcançar o nosso objetivo proposto.

Continuando nossa tentativa de definição da História Oral, temos alguns questionamentos propostos pelo pesquisador Etienne François: seria a história oral uma

“outra história”, como levantou os Annales? Seria então uma ciência auxiliar da história contemporânea, uma “técnica de investigação própria da história do século XX”?

Quanto à primeira pergunta, a resposta seria “sim” se pensarmos na inovação dos objetos. Primeiramente porque a história oral dá voz aos oprimidos e aos que antes não tinham voz na historiografia, além de falar sobre a história do cotidiano e da história de um local. Poderia ser também por conta do movimento da “história vista por baixo”, tão seguida pelos pesquisadores da História Oral. No entanto, essas mudanças nos objetos constituem mudanças e redefinições nos aspectos metodológicos da historiografia atual, conseqüentemente essas mudanças não podem ser definidas como “outra história”.

Para o segundo questionamento levantado por François a resposta também seria “não”. Pensar a História Oral como ciência auxiliar seria desconhecer o valor que a história oral tem para o “conhecimento de séculos mais remotos”. Além disso, apresenta “mais do que um simples aperfeiçoamento técnico ou um requinte metodológico”. A História oral “estabelece uma relação original entre o historiador e os sujeitos da história”, diferente da relação daquele com os documentos escritos. Ao contrário da arqueologia, por exemplo, que origina novos documentos e objetos, a História Oral origina novos documentos e objetos estabelecendo um contato mais próximo dele.

Mas seria a História Oral algo novo? No surgimento da disciplina história, a tradição oral servia para conhecer e escrever a história. Mas a oralidade foi aos poucos sendo deixada de lado devido, principalmente, à crença dos historiadores tradicionais que fontes orais são pouco confiáveis e podem apresentar versões não verdadeiras sobre um fato. Por isso, até o início do século passado, as fontes escritas tornaram-se as únicas válidas na historiografia. Hoje, com a volta da oralidade, alguns autores a definem como uma “reconsideração”, readequação ou reformulação.

Um dos fatores para a utilização da História Oral em nossa pesquisa se refere ao fato de se tratar de metodologia interdisciplinar, usada não somente na história, mas em várias outras áreas do conhecimento: educação, economia, nas engenharias, na administração, medicina, serviço social, no teatro, na música, além é claro das várias disciplinas das ciências humanas como a antropologia, a própria história, literatura, sociologia e a psicologia. Sendo assim, podemos dizer que essa característica interdisciplinar da História Oral é o que faz com ela articule pontos de contato da história com várias outras ciências, principalmente, as ciências sociais.

A partir da história oral buscaremos, pois, registrar acontecimentos, vivências e lembranças de atores que vivenciaram o fazer teatral e/ou a vida cultural na Casa De Cultura Raimundo Cela– no sentido mais geral da palavra e não somente o profissional das artes cênicas -, partindo de suas memórias individuais que se misturam com o coletivo, dessa forma possibilitando um conhecimento mais substancial, diferente daquele abordado por fontes tradicionais, trazendo à tona até mesmo aspectos esquecidos ou que não se conheceria por meio de documentos escritos e oficiais. A possibilidade de trabalhar com novas fontes para desenvolver novos conhecimentos foi o que permitiu à história interessar-se pela oralidade. Assim podemos dizer que a história oral não é simplesmente relatar as experiências vividas por outros indivíduos, mas “produzir conhecimentos históricos”, principalmente por focar os estudos na subjetividade da experiência do ser humano.

Esta nova metodologia da historiografia centra-se na memória humana, e esta memória não é somente individual, mas coletiva, de um indivíduo inserido num meio social, que faz com que as lembranças deste indivíduo sejam carregadas de experiências coletivas. Logo, ao construir psicologicamente fragmentos do passado, já que esse não pode ser lembrado em sua totalidade, devido à seleção natural somente daquilo que é significativo, numa entrevista, um indivíduo pode memorar aspectos particulares e ao mesmo tempo alargar a visão social de importantes acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, movimentos, etc. “A história oral é hoje um caminho interessante para se conhecer e registrar múltiplas possibilidades que se manifestam e dão sentido a formas de vida e escolhas de diferentes grupos sociais, em todas as camadas de sociedade” (ALBERTI, 2010, p.167).

2.2 O MÉTODO NA PRÁTICA

Trabalhar com a História Oral não é tarefa simples, requer esforço e dedicação do pesquisador. A utilização dessa metodologia em uma pesquisa requer pelo menos alguns passos: preparar a entrevista; contatar o entrevistado; gravar, que seria uma etapa importante, pois corresponde à própria realização; transcrever; revisar; e analisar. Assim como a realização da entrevista, essas três últimas etapas também são importantes, pois correspondem à interpretação e ao tratamento das entrevistas.

Sobre as entrevistas, Verena Alberti, em seu artigo “Histórias dentro da história”, nos traz uma definição da entrevista de História Oral como um documento-monumento, definição essa criada pelo historiador Le Goff. Alberti nos diz:

Durante muito tempo pensou-se em “documento” com resíduo imparcial e objetivo do passado, ao qual muitas vezes se atribuía valor de prova. O “monumento”, em contrapartida, teria como característica a intencionalidade, uma vez que é construído para perpetuar a recordação, como é o caso das obras comemorativas de arquitetura e das esculturas colocadas em praça pública. A ideia de ‘documento-monumento’ traz essa intencionalidade para o próprio documento, cuja produção resulta das relações de força que existiram e existem nas sociedades que o produziram. (ALBERTI, in. PINSKY, 2010, p.183)

De fato uma entrevista nunca é estritamente uma mentira e seu conteúdo poderá ser produzido como visão a ser problematizada e, mesmo não raro, perpetuado como um monumento. Isso fica visível desde o primeiro contato com a metodologia e com a escolha dos entrevistados que para o pesquisador serão testemunhas importantes.

Para que utilizemos esse método, portanto, é preciso primeiramente que colhamos os depoimentos dos atores envolvidos no tema que propusermos. A partir da análise desses depoimentos poderemos observar qual deles nos servirá de fonte para a nossa pesquisa. Então isso significaria que todos os depoimentos que não estivessem relacionados com a pesquisa seriam descartados? Para a nossa pesquisa “sim”, mas teríamos um arquivo oral, um material colhido por nós e que futuramente poderá ser fonte para outras pesquisas.

Uma das primeiras ideias que o pesquisador deve ter em mente é a de que nem sempre as entrevistas podem apresentar um resultado esperado, assim como as fontes documentais nem sempre apresentam a explicação de fatos. Nas entrevistas poderão surgir diversas versões para o mesmo fato e, justamente aí, consiste uma das riquezas da História Oral. Contrapor as entrevistas, juntamente com documentos oficiais já escritos, dão ao historiador melhores condições de reconstrução do passado.

Mas se existem diversas versões para um mesmo fato, como o pesquisador saberá o momento de parar com as entrevistas?

Daniel Bertaux formulou um conceito dentro da história oral chamado “saturação”. Para ele, chegará um ponto em que as entrevistas começarão a se repetir, principalmente em relação ao conteúdo. É esse ponto de saturação que nos ajuda a perceber o momento de parar com as entrevistas, mas também ajuda a compreender as entrevistas individuais como algo que representa um todo. Há momentos, como defende

Bertaux, que as entrevistas se repetem – experiências, trajetórias, até usos de mesmas palavras ou expressões - e são generalizações que dão certo caráter coletivo e social às entrevistas de História oral, ou seja, a partir do conceito de saturação chegamos a padrões.

A ideia de Bertaux nos ajuda a compreender, também o porquê de muitas vezes não se definir a quantidade de entrevistados. Para termos uma melhor apreensão dos resultados, torna-se tarefa difícil definir com precisão a quantidade de entrevistas. Somente o pesquisador, durante a realização do trabalho poderá perceber se a quantidade de material obtido pelas fontes apresentam conteúdo suficiente para uma interpretação bem feita. Por isso, é preciso elaborar uma lista extensa de vários nomes que poderão ou não figurar entre os entrevistados.

Pensando nisso é que primeiramente elaboramos uma grande lista de possíveis nomes para as entrevistas. Serão selecionados atores, diretores e pessoas ligadas ao teatro que figuraram na cena cearense na década de 80, dentre eles: Marcelo Costa, historiador e fundador de grupo Balaio; Erotilde Honório, historiadora, diretora do Grupo Opção de Teatro Infantil e como atriz vinculada também ao GRITA; Ricardo Guilherme, historiador, fundador do Grupo Pesquisa e criador do Teatro Radical; Walden Luís, fundador do Teatro Experimental de Cultura; Hiroldo Serra, atual diretor da Comédia Cearense, filho do criador do grupo, Haroldo Serra. Para as entrevistas sobre a Casa de Cultura Raimundo Cela, pensa-se em nomes como o de Maria Quintela, ex-diretora da casa, e vários outros nomes que passaram pela instituição e que de alguma forma contribuíram para a consolidação da mesma, como: Estrigas, Adelaide Gonçalves, Dami Damião, Graça Freitas, Sergio Ângelo, Eduardo Braga e outros professores e colaboradores; Joca Andrade, Carla Soraia, Kennedy Saldanha e mais alunos que passaram pela casa.

O pesquisador, ao analisar as entrevistas, deve também considerar outras fontes primárias e secundárias. Essas outras fontes, quando comparadas com o depoimento oral, podem dar ao pesquisador a possibilidade de verificar o caráter coletivo que aquelas memórias individuais do passado podem apresentar, bem como verificar a veracidade das entrevistas, principalmente, quando nesta aparecer alguma referência a datas, números, nomes de terceiros e outros eventos mais precisos que certamente são esquecidos no ato da fala.

Mas a história oral não é apenas uma ferramenta que complementa as fontes documentais; ela vai além, pois possibilita a inserção de indivíduos, espaços e temas

antes renegados. Além do mais, a escrita e a oralidade não são fontes que obrigatoriamente devem ser utilizadas separadamente, elas se complementam mutuamente.

Do mesmo modo que não devemos pensar que a História Oral complementa outras fontes, há muitos pesquisadores que acham que podem chegar a verdade do povo, através do relato oral que, para eles, já é a própria história. O equívoco está em pensar que uma entrevista é história e não uma fonte que precisa ser interpretada.

Há muito o que se fazer no tratamento da fonte. Segundo a historiadora Danièle Voldman, o pesquisador deve se valer da “sociologia na condução e formulação da pesquisa”, e da psicologia e psicanálise quando, além de interpretar o dito, o que foi comunicado, também deve interpretar o não dito, o silêncio, as hesitações, os nervosismos, as repetições, etc.

É a partir desse trabalho com as fontes que o autor Jorge Eduardo Aceves Lozano distingue duas grandes modalidades ou estilos de ação na prática da História Oral: a faceta técnica e a faceta metódica. Essas, por sua vez, se subdividem e apresentam mais duas variantes cada: a primeira apresenta o estilo arquivista-documentista e o estilo difusor populista; a segunda, faceta metódica, apresenta os estilos reducionista e analista completo.

Na faceta técnica, defendida por Lozano, temos o estilo de pesquisador arquivista-documentista que são responsáveis por criar, organizar e guardar entrevistas de História Oral transcritas para que possam ser utilizadas por futuros historiadores que poderão pesquisar sobre épocas passadas. E temos também o estilo difusor populista, na qual os historiadores veem uma forma de estudar e registrar a historicidade daqueles grupos que foram negligenciados pela história oficial e tradicional. Mais do que o interesse pela fonte oral ou depoimento oral, para os arquivistas-documentistas o que mais os interessa são os arquivos orais.

Na faceta metódica, tem-se o estilo reducionista, no qual a oralidade é vista como um instrumento de apoio, somente capaz de ilustrar objetos teóricos já estudados e comprovados antes por fontes tradicionais. Os que seguem esse estilo não valorizam a fonte oral e a veem como um “apêndice agregado ou complemento, para a comprovação factual”. Para os reducionistas, a subjetividade dos relatos orais é deixada em segundo plano.

E ainda temos o estilo analista completo, que para o autor também está inserido na faceta metódica, e tem como principal característica a valorização da oralidade que

não é vista somente como uma ilustração, há aceitação da fonte oral como fonte válida. Como nos diz Lozano, ao referir-se aos analistas completos:

Colhem, ordenam, sistematizam e criticam o processo de produção da fonte. Analisam, interpretam e situam historicamente os depoimentos e as evidências orais. Complementam suas fontes documentais tradicionais do trabalho historiográfico. Não se limitam a um único método e uma técnica, mas a complementam e as tornam mais complexas. Explicitam sua perspectiva teórico-metodológica da análise histórica e, sobretudo, estão abertos e dispostos ao contato com outras disciplinas. (LOZANO, In. AMADO, 2006, p. 23)

Para a nossa pesquisa, pensamos em seguir não somente um dos estilos proposto por Lozano, mas todos. Para nós, cada um deles se completa no trabalho com a História Oral. Devemos principalmente ser um analista completo, mas terão momentos em que as fontes escritas nos serão muito úteis na compreensão de nosso objeto. Não aceitamos a ideia de que a História Oral sirva somente como ilustração, mas que ela pode e deve ser trabalhada juntamente com outras fontes e que ambas se completam. Além disso, entendemos também que nossas entrevistas, que serão utilizadas na nossa pesquisa, também poderão ser utilizadas em pesquisas futuras, constituindo dessa forma um arquivo oral e, conseqüentemente, fazendo-nos um pouco arquivista-documentista. Por fim, faremos entrevistas com artistas, sujeitos muitas vezes marginalizados e esquecidos pela historiografia tradicional. Dessa forma, seremos, até certo ponto, difusor populista.

Não podemos confundir as entrevistas de História Oral com as entrevistas jornalísticas. Estas são geralmente curtas, devido ao pouco tempo ou espaço destinadas a elas nos suportes em que são vinculadas. Mas podemos distinguir tipos de entrevistas dentro da História Oral, existem as temáticas e as de história de vida. As entrevistas de história de vida apresentam o foco na trajetória da vida do entrevistado, desde a infância até o momento atual. Já as temáticas, são orientadas pelo entrevistador, que apresenta um tema pré-escolhido para o entrevistado discorrer. Essas últimas são utilizadas quando se tem um recorte temporal bem definido na pesquisa.

Sobre os tipos de entrevistas de História Oral, Alberti nos diz:

Apesar dessas diferenças, ambos os tipos de entrevista de história oral pressupõem a relação com o método biográfico: seja concentrando-se sobre um tema, seja debruçando-se sobre um indivíduo e os cortes temáticos efetuados em sua trajetória, a entrevista terá como eixo a biografia do entrevistado, sua vivência e sua experiência. (ALBERTI, 2004, p. 38)

Quanto ao tipo de entrevista optaremos por utilizar as temáticas, pois temos um recorte de tempo e temas de nossa pesquisa bem definidos. Acreditamos que a história de vida tornaria as entrevistas muito extensas e talvez os entrevistados não abordassem os temas estudados em suas falas. Serão utilizadas entrevistas “semiorientadas” – termo utilizado pela professora Célia Maria de Castro Almeida, em sua obra “Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício”. Assim Almeida define as entrevistas “semiorientadas”:

A característica principal talvez seja a interação que se estabelece entre o entrevistado e o entrevistador. Trata-se de uma “conversa” na qual, embora o tema e a direção sejam dados pelo pesquisador, o entrevistado encontra espaço para expor ideias e opiniões sobre dado assunto. (ALMEIDA, 2009, p 27)

Nessas entrevistas semiorientadas ou não diretivas, o questionário será substituído por um roteiro, ou seja, uma instrução ou tema-chave a partir do qual o entrevistado falará sem responder a perguntas pré-determinadas.

As entrevistas de História Oral apresentam características de um documento biográfico, porém a história oral é predominantemente narrativa, o que confere a esta uma característica única. A interação entre entrevistado e entrevistador, que muitas vezes chega a se assemelhar a uma conversa, dá ao método esse caráter único. É o entrevistador que motivará muitas vezes o entrevistado a falar algo, ou seja, o que o interlocutor falará dependerá da circunstância da entrevista. Para uns a entrevista, com o entrevistador e seus equipamentos, pode deixar o entrevistado tímido, mas para outros a entrevista pode ser motivo de orgulho, pelo fato do depoente ter sido lembrado para relatar algo que pode ter sido importante na sua vida e que será passado adiante para gerações futuras com a pesquisa. No entanto, a aceitação dessa metodologia também é motivada pelo fato da compressão de que muitas biografias carregam características sociais, do grupo no qual o indivíduo está inserido.

2.3 A HISTÓRIA DA HISTÓRIA ORAL

Podemos dizer que a História Oral começou na antropologia quando a oralidade compunha o corpus teórico dessa disciplina. Em seguida a oralidade ultrapassou os limites da antropologia e hoje compõe estudos das mais variadas disciplinas, mantendo seu aspecto singular conhecida como História Oral.

A História Oral passou a ser difundida principalmente quando houve mudanças nos temas e na concepção de fonte, muito motivado pelo movimento da História Nova. A abertura de uma nova concepção historiográfica possibilitou o trabalho com novos objetos como a vida cotidiana, o trabalho, os gestos, as festas e rituais. Além disso, o avanço tecnológico permitiu a utilização de novos materiais, como os gravadores e os computadores. Dessa forma, os historiadores contemporâneos, além da facilidade que têm, motivada pela proximidade do tempo histórico com seu objeto, passaram a ter um amplo e rico campo de pesquisa e de materiais.

Oficialmente, o ano de 1948 é considerado o marco inicial da História Oral, quando foi inventado o gravador a fita e formou-se o *Columbia University Oral History Reserch Office*, programa de História oral da Universidade de Columbia. A intenção desse programa de pesquisa era colher depoimentos de homens importantes dos EUA para que fossem usados por gerações futuras. A então recente metodologia foi bastante difundida nessa década junto aos estudos sociológicos da Escola de Chicago, após a Segunda Guerra Mundial. Assim, podemos concluir que a tecnologia foi um fator predominante para o surgindo da História Oral em meados do século XX, após a invenção do gravador a fita.

Juntamente a isso, começou o que hoje é conhecido como a primeira geração da História Oral: a coleta de relatos de chefes da Resistência Francesa logo após a Guerra; na Alemanha, houve a transcrição de testemunhos sobre a Segunda Guerra Mundial; nas Américas, em 1950, e já apresentando a expansão da metodologia fora dos Estados Unidos, os mexicanos do Instituto Nacional de Antropologia do México começaram a registrar os depoimentos de chefes da Revolução Mexicana.

Na década de 60, com a modernização dos gravadores e o avanço das ciências sociais, as entrevistas já eram vistas com frequência. Essa evolução acompanhou o movimento da Nova História, o qual começava a se preocupar com aqueles grupos sociais marginalizados e que muitas vezes não deixavam registros escritos de sua história. Pesquisadores da Nova História, munidos das ideias da história oral, passaram a estudar também essa minoria. Mais do que isso, esse movimento impulsionado pela Nova História só foi possível por uma mudança nos paradigmas da historiografia, como diz Alberti:

Não há dúvida de que a possibilidade de registrar a vivência de grupos cujas histórias dificilmente eram estudadas representou um avanço para as disciplinas das Ciências Humanas. Mas seu reconhecimento só foi possível

após amplo movimento de transformação dessas ciências, que, com o tempo, deixaram de pensar em termos de uma única história ou identidade nacional, para reconhecer a existência de múltiplas histórias, memórias e identidades em uma sociedade. (ALBERTI, in. PINSKY, 2010, p.158)

Nos anos setenta, a metodologia continua seu caminho de afirmação e aceitação. É o período em que a História oral começa a sedimentar-se no contexto acadêmico. Surgem diversas revistas na área, como a *Oral History Review* e a *Oral History*. E para sistematizar e organizar a coleta e o tratamento das entrevistas são publicados vários manuais de História Oral.

A sistematização e os estudos sobre História Oral na academia foi o que desmistificou-a e permitiu que deixasse de ser vista com desconfiança, como em décadas anteriores. Desde o positivismo as fontes escritas predominavam. A desconfiança girava em torno do fato de que havia distorções da memória, já que o relato de um indivíduo é carregado de subjetividade. Outro fator que motivou a aceitação da História oral na academia foi o seu caráter interdisciplinar.

Hoje, devido ao seu ingresso na academia, a História Oral não precisa provar sua validade de competência, mas precisa mostrar “sua potência, sua riqueza, suas dúvidas, seus problemas, seus desafios e seus resultados” (Lozano). Embora ainda seja negada por alguns seguidores da historiografia clássica.

A partir da década de oitenta, temas contemporâneos também passaram a ser objeto da historiografia, e assim a fonte oral começou a alçar voos maiores, dando ao relato pessoal uma significativa importância no que confere também à experiência coletiva. A subjetividade e as distorções, antes vistas com desconfiança, são hoje fatores primordiais para as interpretações de entrevistas, uma vez que aquelas permitem uma melhor compreensão do social, do grupo. Sobre essa memória, Alberti nos diz:

A memória é essencial a um grupo porque está atrelada à construção de sua identidade. Ela [memória] é resultado de um trabalho de organização e de seleção do que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência – isto é, de identidade. E porque a memória é mutante, é possível falar de uma história das memórias de pessoas ou grupos, passível de ser estudada por meio de entrevistas de História oral. (ALBERTI, in. PINSKY, 2010, p.167)

É somente na década setenta que a História Oral chega ao Brasil. Em 1975, acontece o I Curso Nacional de História Oral, organizado pelo Subgrupo de História Oral do Grupo de Documentação em Ciências Sociais, formado por estudiosos da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional, da Fundação Getúlio Vargas e do Instituto

Brasileiro de Bibliografia e Documentação. A partir das ideias do curso, no mesmo ano, o Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, considerada a primeira instituição a trabalhar com a História Oral no Brasil, começa realizar entrevistas com o objetivo de estudar as elites do país, para compreender a constituição e a formação do Estado brasileiro e para entender como se chegou à ditadura militar, então vigente na época. O CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas, no intuito de estudar a Era Vargas, inicia no Brasil os trabalhos com a História Oral, sendo assim considerado pioneiro no uso da metodologia e instituição de referência no trabalho com a História oral. Primeiramente, o CPDOC colheu, arquivou e organizou entrevistas relativas à revolução de 30. Logo em seguida, o material colhido serviu para a compreensão do golpe militar de 1964, o que fez com que a historiografia praticada pelo CPDOC com as fontes orais, que primeiramente caracterizavam-se por uma História Política, dessem voz a vários sujeitos envolvidos no golpe, como militares, estudantes, sindicalistas.

A partir dos anos setenta, algumas instituições vão surgir no Brasil manifestando o interesse pela nova metodologia. Um projeto da Fundação Ford criou nessa década o *Archivo de la Palabra*, sob a coordenação de Eugenia Meyer, no México e, no Brasil, criou-se o Programa de História Oral do CPDOC, que tinha como responsável Aspásia Camargo e o apoio de Celina Vargas. Outros mentores da História Oral no meio acadêmico foram os professores José Carlos Sebe Bom Meihy, da USP, e Marieta de Moraes Ferreira, da FGV, que já naquela época planejavam a criação de uma associação de História Oral no Brasil. Ainda temos o professor Carlos Humberto Correa, que com a sua dissertação de mestrado intitulada “O documento de história oral como fonte histórica”, é considerado o pioneiro a utilizar a metodologia no meio acadêmico.

A década seguinte foi marcada pela contínua ascensão da metodologia e a sua consolidação. Em 88, no México, coordenado por Eugênia Meyer, foi realizado o I Encontro de Historiadores Orais da América Latina e Espanha, com o intuito de promover um intercâmbio e formar uma rede que corresse paralelamente ao eixo Estados Unidos e Europa. Meyer, no texto “Balaço e novos desafios”, fala sobre a importância desse encontro para o desenvolvimento da metodologia no Brasil:

Sim, estas duas décadas transcorridas desde que um entusiasmado grupo de pesquisadores do CPDOC pediu-nos, a mim e a dois historiadores dos Estados Unidos, que apresentássemos um primeiro seminário sobre a metodologia da história oral à especialistas da América Latina têm enorme significado. Afortunadamente, esta reunião, a presença múltipla e plural de

todos vós, de tantas partes do mundo, atestam a maioria da história oral em nosso continente. Já lá se vão os anos em que tínhamos de reclamar atenção para sermos considerados no complexo e fechado mundo acadêmico. (MEYER, in. FERREIRA, 2000, p. 113)

Nessa mesma década, o Brasil já contava com instituições de pesquisa que utilizavam a História Oral em dez estados diferentes, entre eles, o Ceará.

Embora houvesse uma grande euforia no meio acadêmico nos anos 70 e 80 com a utilização da nova metodologia da História oral, é somente nos anos 90 que ela começará a ser utilizada com mais frequência na academia nos diversos estados do país. Isso porque, além da pouca credibilidade dada a História Oral por muitos pesquisadores da época que ainda viam a nova metodologia com desconfiança e pouco valor de verdade como poderiam encontrar nos documentos escritos, o Brasil passava por um momento político conturbado, sob o controle dos militares. Muitas entrevistas apresentavam limitações, e além do receio dos entrevistados em serem pegos pela repressão, havia o medo de comprometer politicamente os envolvidos nos depoimentos, uma vez que naquela época muito do que se estudava era a história política.

Foi na década de 90 que foram criados a Associação Brasileira de História Oral e o Laboratório de História Oral do Departamento de História da USP. No ano seguinte à criação dessas instituições, precisamente em 1995, foi promovido o I Encontro Regional de História Oral Sudeste/Sul, que deu início a uma série de outros eventos nacionais e regionais nos anos seguintes.

2.4 ÉTICA E HISTÓRIA ORAL

Saímos da história e entraremos na ética. Nesse âmbito de reflexões, faz-se necessário nos determos na articulação ética e História Oral. Começaremos a falar sobre com uma citação do professor Alessandro Portelli sobre o que seria a ética no trabalho com a História Oral:

Compromisso com a honestidade significa, para mim, respeito pessoal por aqueles com quem trabalhamos, bem como respeito intelectual pelo material que conseguimos; compromisso com a verdade, uma busca utópica e a vontade de saber ‘como as coisas realmente são’, equilibradas por uma atitude aberta às muitas variáveis de ‘como as coisas podem ser’. Por um lado, o reconhecimento de existência de múltiplas narrativas nos protege da crença farisaica e totalitária de que a ‘ciência’ nos transforma em depositários de verdade únicas e incontestáveis. Por outro, a utópica busca da verdade protege-nos da premissa irresponsável de que todas as histórias são equivalentes e intercambiáveis e, em última análise, irrelevantes. O fato de

possíveis verdades serem ilimitadas não significa que todas são verdadeiras no mesmo sentido, nem que inexistem manipulações, inexatidões e erros. (PORTELLI, in Projeto História, 1997, p. 15)

Em toda pesquisa deve-se ter ética e mesmo que sejam utilizadas fontes escritas cabe ao historiador e pesquisador cuidado ao tratar de seu material. Citações, trechos de obras, autores, e vários outros elementos devem apresentar um valor de verdade. Na História Oral não é diferente, ou poderíamos até dizer que há uma maior responsabilidade com a interpretação e publicação dos depoimentos. Afinal de contas, o historiador que utiliza a História oral como metodologia é um historiador do tempo presente e está lidando com pessoas vivas, conseqüentemente, caso não haja um cuidado maior no que será mostrado na pesquisa, quem mais será prejudicado será o entrevistado. Da mesma forma que trechos de suas falas podem ser motivo de orgulho para um entrevistado ao ver sua entrevista publicada, elas podem também ser devastadoras. Janaina Amado nos dá bons exemplos disso:

As descobertas e revelações de historiadores acerca de infrações legais dos entrevistados, as quais podem gerar, para estes, perdas de crédito ou de emprego, rejeições pessoais ou sociais, perseguições e até condenações judiciais, o mesmo acontecendo com a divulgação de atividades políticas clandestinas, as quais, dependendo da época da divulgação, pode provocar prisões (quando o regime político continua o mesmo) ou grandes constrangimentos e perdas (quando, por exemplo, o entrevistado mudou radicalmente de convicção política, sentindo-se constrangido e afetado por revelações de seu distante passado). Origem diferente de transtorno para os informantes reside nas revelações a respeito de práticas sexuais ou amorosas, que podem provocar sérias crises familiares, muitas das quais terminam em tragédias ou em instauração de processos de divórcio, reconhecimento de paternidade, partilha de herança, etc. (AMADO, in. Projeto História, 1997, p. 147)

Essas revelações aparecem muitas vezes pelo fato do entrevistado querer “acertar as contas com o passado”, revelando muitos assuntos nunca antes revelados. Também pode ser pelo motivo dos entrevistados não medirem as palavras e deslizarem em certo momento da entrevista, movidos pela empolgação do depoimento. E ainda, o clima, muitas vezes estabelecido pelo entrevistador, de conversa informal, como algo cotidiano, fazendo com que o entrevistado sinta-se a vontade para revelar assuntos que talvez não revelaria se o clima criado entre ele o entrevistador fosse frio e formal.

Por tratar de pessoas vivas, o historiador ainda se depara com outro caso de ética em seu trabalho. Ao contrário do trabalho com fontes escritas, que muitas vezes o pesquisador não conhece o rosto, as características, não teve contato com a pessoa que

forneceu aquela fonte, o trabalho com a História oral garante uma proximidade com o entrevistado. A partir desse contato, na maioria das vezes, as emoções contadas pelos entrevistados acabam tocando o entrevistador, fazendo com que este esqueça sua posição profissional e deixe se envolver sentimentalmente, criando com o entrevistado laços de amizade, amor ou até ódio. E são esses sentimentos que fazem com que o historiador se preocupe com o que será publicado, pois certamente seus entrevistados irão ler sua pesquisa e farão juízo de valor a cerca do trabalho e da fidelidade dos seus depoimentos ali registrados.

3 APONTAMENTOS DE HISTÓRIA DO TEATRO

3.1 HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL: OS PRIMEIROS PASSOS, O INÍCIO DE TUDO

A arte de representar pode ser datada desde os primórdios de nossa civilização, uma vez que a capacidade de representação do homem é algo que se constitui de forma natural e espontânea e, assim sendo, o sentido mais abrangente de teatro, o de representação, pode ser observado desde as primeiras civilizações. Contudo, o teatro tal qual os gregos inventaram – mais à frente tratarei sobre a tradição grega – surgiu em nosso país “à sombra da igreja católica” (PRADO, 1999, p.19) e foi utilizado pelos nossos colonizadores, mais especificamente pelos padres jesuítas, como ferramenta para catequizar e, conseqüentemente, educar os índios.

Alfredo Bosi em seu grande estudo sobre a colonização, também chama este fenômeno de aculturar, em que aculturar um povo seria “sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior” (BOSI, 1992, p.17). O autor na obra “Dialética da Colonização”, começa com um estudo etmológico de vários termos como *colos*, *cultus* e *cultura*. Para a nossa compreensão do processo de aculturação exercido pelos jesuítas sobre os índios, cabe entendermos o que Bosi chama de cultura, que para ele é “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo.” (BOSI, 1992, p.16)

Alfredo Bosi ainda cita em sua obra especificamente o processo de aculturação dos índios pelos jesuítas:

Quanto às ordens religiosas, especialmente os jesuítas, empenhados na prática de uma Igreja supranacional, cumprem o projeto das missões junto aos índios. Essa possibilidade, aberta no início da colonização, quando era moeda corrente a ideia do papel cristianizador da expansão portuguesa. (BOSI, 1992, p.25)

O teatro nessa época poderia ser qualificado como “sermão dramatizado”. E padre José de Anchieta foi o primeiro a escrever peças teatrais em terras brasileiras, difundindo as artes cênicas no início da colonização portuguesa no Brasil.

No entanto, embora haja uma importância no teatro religioso do século XVI no Brasil por se tratar da gênese desta arte em nosso país, esse período foi marcado por vinculação do teatro ao modelo colonizador europeu e por uma falta de unidade artística. Se o objetivo principal era aproximar os nativos, impondo a cultura do colonizador, a hibridez desse fenômeno se corporificava esteticamente. Negava-se até uma unidade linguística, ora as peças apresentavam em uma mesma cena o espanhol e o português, línguas dominadas por Anchieta, ora utilizava-se o tupi, língua do povo colonizado. Os autos utilizados na evangelização indígena tinham também um caráter itinerante, representados em forma de procissão e parando em vários lugares, dos quais observavam-se haver uma separação do tema religioso principal em vários episódios. Dentre esses temas os principais eram relacionados “a recepção festiva de uma relíquia religiosa ou a celebração do santo padroeiro de uma determinada aldeia”.

No século seguinte, a situação do teatro brasileiro trazia esse marco forte de uma cultura submetida. Embora a igreja ainda tenha papel importante até o século XVIII, neste período inicia-se o processo de descentralização do teatro e este extrapola os limites das sedes do Vice-Reinado do Brasil - primeiro Salvador, na Bahia e depois Rio de Janeiro – chegando a capitânicas do interior do país, nas quais haviam sido descoberto ouro, como Minas Gerais e Mato Grosso.

No que diz respeito à estética, ainda vê-se uma influência muito forte dos vizinhos da península ibérica, de nossos colonizadores. Embora Portugal já tivesse se separado da Espanha, no teatro a cultura deste se mantinha presente; a língua, o castelhano, por exemplo, ainda continuava regendo a produção cênica em nosso país. Mesmo nessa hibridização, diferentemente dos séculos anteriores, nesse período são produzidos os primeiros textos feitos por brasileiro, pelo escritor baiano Manuel Botelho de Oliveira. Vários teatros são construídos entre 1760 e 1795 nas províncias da Bahia, do Rio de Janeiro, no Recife, em São Paulo e em Porto Alegre. Esses edifícios foram chamados de *casas de ópera*, isso devido ao fato de ter chegado de Portugal um novo gênero até então desconhecido pelos brasileiros: a ópera italiana.

O conceito de ópera, no entanto, no Brasil se diferenciava da verdadeira ópera italiana. Em nosso país, qualquer espetáculo que intercalasse momentos de fala com músicas eram considerados óperas, em uma reconstrução que evidenciava o esforço identitário da nossa colônia. O registro do primeiro diretor de uma companhia teatral brasileira também é deste século e seria, para muitos estudiosos, Padre Ventura, o pioneiro da direção teatral em nosso país.

Resumindo muito bem a gênese do teatro nacional e os três séculos de domínio português, Prado nos diz “que o teatro brasileiro oscilou, sem jamais se equilibrar, entre três sustentáculos: o ouro, o governo e a Igreja católica”.

O século XIX é marcado pela busca de uma identidade tipicamente nacional, traço característico do Romantismo, corrente literária que influenciou a produção teatral da época. Os fatos políticos também compunham esse ideário que influenciava as artes cênicas. É nesse século que a família real portuguesa se estabelece no Rio de Janeiro, após a invasão das tropas de Napoleão Bonaparte a Portugal. Com a corte portuguesa em solo brasileiro, há um crescimento do país no que diz respeito a instituições. São criadas a Academia Militar e da Marinha, Academia de Belas Artes, o Jardim Botânico, a Imprensa Régia, o Museu da Biblioteca Nacional e, como manifestava então o príncipe regente, futuro D. João VI, havia a necessidade de que a cidade tivesse um teatro decente. Acabam-se as casas de óperas e, em 1813, teríamos o primeiro grande teatro brasileiro, que durante a sua existência passou por diversas alterações de nomes, fixando-se mais tarde como Teatro João Caetano.

Embora o teatro dessa época sofra duras críticas, principalmente quanto à qualidade das interpretações, há uma inserção do teatro no contexto social deste período. Os espetáculos eram frequentados por uma plateia essencialmente composta por uma população economicamente favorecida. Assim nos diz Jacques Arago:

A plateia da ópera, no Rio, pareceu-me composta por essa classe burguesa decididamente branca, formada por médicos, advogados, e pelos que ocupam posições secundárias e subalternas na administração pública. Procurei em vão pessoas de cor: elas teriam o direito de comparecer, mas provavelmente não seriam bem acolhidas. (ARAGO. Apud. PRADO, 1999, p. 35)

Mesmo depois da contratação feita por D. Pedro I de companhias inteiras de Lisboa, a qual tinham como principal atrizes Ludovina Soares da Costa e Mariana Torres, e que contribuíram muito para a melhoria dos espetáculos locais, é neste período que vai surgir nos palcos brasileiros “talvez o maior ator que o Brasil já produziu”: João Caetano dos Santos. Conhecido por sua heterogeneidade e seu repertório extenso, Caetano tem grande representatividade na cena nacional por ter encenado, em 1836, os dramas de Alexandre Dumas e Victor Hugo, e, em 1838, *O Juiz de Paz na Roça*, de Luís Carlos Martins Pena, considerada a primeira comédia nacional, e *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães,

considerada a primeira tragédia brasileira. A esta, José Veríssimo destaca a sua importância histórica na consolidação do teatro nacional:

Atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explicita ou implicitamente lhe falava do Brasil. Isto sucedia após a Independência, quando ainda referviam e bulhavam na jovem alma nacional os entusiasmos desse grande momento político e todas as alvoroçadas e generosas ilusões por ele criadas. (VERÍSSIMO. Apud. PRADO, 1999, p. 42)

Prado considera a década de 30 do século XIX o começo de um teatro verdadeiramente brasileiro. Essa gênese é motivada pelas contribuições das companhias portuguesas e por João Caetano. Antes de 30 não havia condições do surgimento de um teatro nacional. Os portugueses com suas companhias foram os responsáveis por fidelizar um público; João Caetano servindo-se das contribuições dos grupos lusos começa a encenar peças em território nacional e, conseqüentemente, autores brasileiros passaram a escrever textos com a intenção de serem representados por Caetano. Tínhamos, então, público, atores e dramaturgos brasileiros. Só o que ainda não era nacional eram os textos

Havia, até a metade do século XIX, poucas peças que abordavam assuntos nacionais. Das várias peças produzidas no país, principalmente de Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, a maioria tinha como espaço países europeus, como Portugal, França e Itália. É em meio a essa dramaturgia importada que, como estamos a observar, nessa mesma época surgirá uma dramaturgia nacional, representada pela comédia em um ato. É nesse período que nasce a comédia no Brasil junto a esse esforço autóctone.

Martins Pena é o maior representante e, como já vimos anteriormente, autor da primeira comédia nacional. Seus textos traziam traços quase jornalísticos sobre os fatos do cotidiano, abordados com uma característica cômica, acrescentando um tom local e não abandonando a crítica de costumes. Isso fez com que Pena fosse considerado seguidor de Molière. A comédia de Martins Pena fugia tanto do romantismo que em suas peças havia sátiras sobre as exaltações e declarações de amor, características típicas românticas.

As primeiras peças, que embora distantes entre si, buscavam uma nacionalidade e falar sobre o Brasil foram: Calabar, de Agrário de Menezes, estreada na Bahia em 1858; O Jesuíta, de José de Alencar, escrita em 1861; Sangue Limpo, de Paulo Eiró,

publicada em 1863, mas encenada dois anos antes; e *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, de Castro Alves, que estreou na Bahia em 1867.

Nessas quatro peças, o ambiente em que se passam as ações já não é mais a Europa e o Brasil aparece como plano de fundo. Todas apresentam um casal romântico, no entanto este não é o centro das atenções. O foco nessas peças está voltado para a política.

Embora *Calabar*, *O Jesuíta*, *Sangue Limpo* e *Gonzaga ou A Revolução de Minas* sejam importantes historicamente por representarem os primeiros dramas históricos nacionais, as quatro peças foram encenadas fora do principal centro teatral do país, o Rio de Janeiro e representadas por grupos amadores. O que ainda confere a estas um desprestígio dentro da dramaturgia nacional. Além disso, algumas foram apresentadas muito depois de serem escritas, como foi o caso de *O Jesuíta*, encenado quatorze anos depois de ter sido escrito.

Juntamente com os últimos dramas históricos produzidos no Brasil irá nascer o teatro realista, que, em geral, era feito no Rio de Janeiro, diferentemente daqueles que eram encenados nas províncias, em cidades próximas aos principais centros urbanos. Com a ajuda de artistas portugueses, que contribuíram tanto com o texto quanto com a encenação, o Brasil deixa de lado o modelo e o repertório de João Caetano.

Com o realismo, as peças não vão mais girar em torno da nação. O centro das encenações agora serão cotidiano das famílias burguesas e não mais as questões da nacionalidade, anunciada anteriormente pelo drama histórico. E para construir todo esse ambiente familiar, os espetáculos realistas passaram a contar com um grande aparato cênico. O palco passará a ser composto por um grande número de adereços, na tentativa de constituir um cenário mais próximo do real. Mesas, cadeiras, sofá, estante, estátuas são alguns dos objetos que irão compor os espetáculos realistas.

Embora o centro do enredo realista seja a família, outros temas também são de grande interesse do teatro realista, como a prostituta e o dinheiro. Porém, antes do realismo brasileiro, tais temas já teriam sido anunciados da Europa por Alexandre Dumas Filho. Sobre esses temas recai uma das características do teatro realista, que é a crítica moral. Sobre isso Prado nos diz:

O teatro, encaminhando-se para a peça tese, devia não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade. A burguesia, revendo-se no espelho retificador – ou embelezador – do palco, teria por

missão realizar-se como modelo de comportamento individual e coletivo. (PRADO, 1999, p. 80)

Vários escritores brasileiros seguem a ideia de um teatro preocupado com o social, que criticava os costumes da época e falava sobre temas de interesse da burguesia, defendendo a vida em família como ideal a ser seguido.

José de Alencar, que não seguiu o estilo de drama de Alexandre Dumas e Victor Hugo, foi seguidor de Alexandre Dumas Filho e é considerado o maior autor do teatro realista no Brasil. Embora na Literatura seja considerado um dos maiores representantes do Romantismo e também por ter escrito “O Jesuíta”, a pedido de João Caetano, em comemoração à independência do Brasil, no teatro, José Alencar se destaca também no realismo. Isso se deve principalmente a duas obras que abordam a escravidão, o grande problema social do país à época: O Demônio Familiar, comédia de 1857; e Mãe, drama de 1860.

Há ainda outros autores, além de Alencar, que tiveram alguma expressividade no realismo teatral brasileiro, como Francisco Pinheiro Guimarães, que escreveu História de uma Moça Rica; e Quintino Bocaiuva que é autor das peças Onfália, Os Mineiros da Desgraça e A Família.

Sobre os autores realistas, Machado de Assis faz um julgamento interessante no seu texto intitulado “Instinto de Nacionalidade”:

Mais recentemente, nesses últimos doze ou quatorze anos, houve tal ou qual movimento. Apareceram então os dramas e comédias do Sr. José de Alencar, que ocupou o primeiro lugar na nossa escola realista e cujas obras O Demônio Familiar e Mãe são de notável merecimento. Logo em seguida apareceram várias outras composições dignas de aplauso que tiveram, tal como os dramas dos Srs. Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiuva e alguns mais, mas nada foi adiante. (MACHADO DE ASSIS, apud PRADO, 1999, p. 86)

Machado de Assis, nas suas últimas palavras do trecho citado, fala em “nada foi adiante”. Teoricamente, como ocorreu na Literatura e com o teatro na Europa, logo após o realismo, viria o Naturalismo. No entanto, a lógica cronológica do teatro brasileiro, que tinha construído toda uma trajetória através do drama romântico e realista, a literatura teatral considerada séria, é interrompida pela opereta francesa, estilo que mistura música com encenação.

O principal representante da opereta do século XIX foi Jacques Offenbach, responsável por interromper a tentativa de José de Alencar de implantar o realismo

teatral no Brasil. Caracterizado pela sátira à solenidade da ópera e ao prestígio da mitologia grega, esse estilo nasce no nosso país com *Orphée aux Enfers* (Orfeu nos Infernos), de 1858, escrita por Offenbach. Na época em que foi encenada, essa peça sofreu duras críticas de escritores franceses escandalizados, embora seu autor ainda tivesse o respeito e prestígio de outros grandes como Baudelaire e Nietzsche. Assim, como *La Belle Helène*, também de Offenbach, Orfeu nos Infernos foi acusada de “profanar os deuses romanos” por conta das suas características satíricas da mitologia grega, considerada por muito como desrespeitosa.

As operetas de Offenbach fez grande sucesso no teatro Alcazar Lírico, localizado no Rio de Janeiro. Porém esse sucesso se restringia a um pequeno público, pois as paródias satíricas apresentadas no teatrinho eram feitas em língua estrangeira, o francês, e necessitava-se, assim, um conhecimento do texto original, da ópera e da mitologia greco-romana. Conseqüentemente, o público que frequentava o Alcazar era constituído por uma classe mais abastada da sociedade.

Francisco Correia Vasques, contudo, conhecido simplesmente como o Vasques, foi o responsável por tornar a opereta um estilo teatral aberto ao grande público. O autor foi o responsável por nacionalizar e, principalmente, transformar os textos, antes em francês, para a língua portuguesa. Vasques foi responsável pela mistura de Offenbach com Martins Pena, abasileirando um estilo tipicamente francês. Seu maior sucesso foi *Orfeu na Roça*, que era uma paródia de Orfeu nos Infernos e que teve surpreendentes quinhentas apresentações consecutivas. Outra sátira que teve grande sucesso em terras brasileiras foi *A filha de Maria Angu*, de 1874, escrita por Arthur Azevedo, que usava a sonoridade do nome em francês – *La fille de Madame Angot* - para dar ao espetáculo tom satírico. Embora, na época, o viés satírico dos espetáculos já tivesse diminuído bastante. Alguns outros espetáculos, de importantes autores, foram traduzidos no Brasil, sem a paródia ou a sátira dos espetáculos anteriores. Entre os autores, concorrentes de Offenbach, e suas operetas estão: Charles Lecocq, com *La fille de Madame Angot*; Robert Planquette, com *Les cloches de Corneville*; Edmond Audran, com *La Mascotte*; Franz Von Suppé, com *Boccaccio*; e Johann Strauss, com *Der Zigeunerbaron*.

Embora a opereta tenha caído no gosto dos brasileiros, esta era considerada por muitos como um estilo franco-brasileiro. Mesmo que os atores e suas vozes fossem importadas da Europa, onde o mercado desse estilo teatral já era bem difundido. O Brasil já tinha alguma experiência no teatro com canto e dança. No entanto, a opereta exigia técnicas mais elaboradas, algo que ainda não existia em nosso país naquela

época. Algumas atrizes, como Rose Méryss e Rose Villiot, são exemplos de artistas europeus que desembarcaram em território nacional para a produção de operetas.

Sucedendo a opereta, outro gênero de teatro que fez sucesso no Brasil foi a revista, do qual podemos dizer que foi a forma de teatro mais lucrativa, constituindo um teatro de maior êxito comercial. E é justamente por conta dos seus altos lucros, que os espetáculos revistas eram apresentados quase sempre com grandes cenários e elegantes e bonitos figurinos. Arthur Azevedo, além de ter sido o autor que mais traduziu e escreveu operetas, é considerado também o maior autor de revistas.

Sousa Bastos classifica a revista como “certo gênero de peça, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo”. (BASTOS, apud PRADO, 1999, p. 102).

Compondo o que Décio de Almeida Prado chama de “os três gêneros do teatro musicado”, juntamente com a opereta e a revista, temos a Mágica – originada da *féerie*⁷ francesa. A Mágica “é uma peça de grande espetáculo cuja ação é sempre fantástica ou sobrenatural e onde predomina o maravilhoso” (BASTOS, apud PRADO, 1999, p.102).

Na representação desses gêneros musicados destacaram-se atores cômicos. O principal deles foi o Vasques. Além deste, outros atores também tiveram certa notoriedade no gênero, entre eles José Augusto Soares Brandão, o Brandão, ou simplesmente O Popularíssimo; João Machado Pinheiro e Costa, conhecido como Machado Careca; Xisto Bahia, nascido no Brasil, assim como João Colás; e entre as mulheres têm destaque Cinira Polônio, Aurélia Delorme e Pepa Ruiz, considerada a rainha da revista.

Pepa Ruiz, em Mungunzá, peça em que a atriz se vestia de baiana, ela é inclusive responsável por uma pequena, porém importante mudança no cenário teatral brasileiro, como diz Prado:

Aos poucos, de baixo para cima, sem que ninguém notasse, formava-se uma mitologia teatral inequivocamente brasileira, centrada na Bahia e originária da revista. O exemplo mais claro disso foi a lenta e difícil ascensão do maxixe, que se constituiu um gênero musical, antecessor do samba, a partir de uma maneira de dançar, mais requebrada, francamente erótica, não aceitável a não ser pelas camadas populares. (PRADO, 1999, p. 113)

⁷ Peça de teatro ou espetáculo em que aparecem personagens sobrenaturais (fadas, mágicos, feiticeiros).

Sabe-se que o Romantismo e o Realismo não tiveram maior continuidade. No Brasil, ao lado dos três gêneros musicais, outro gênero, oriundo das comédias de Martins Pena, teve destaque no final do século XIX: a comédia de costumes. Considerado por muitos autores como o início de um teatro tipicamente brasileiro.

Dentre os autores que mais tiveram expressão na comédia de costumes, embora este tenha passado por vários gêneros teatrais, está Joaquim Manoel de Macedo. Misturando a farsa de Martins Pena com a realidade de José de Alencar, Macedo escreveu uma extensa obra, na qual muitas peças caíram no gosto da sociedade de época. A Torre em Concurso e O Macaco do Vizinho são as principais.

Outro autor expressivo na comédia de costumes é França Junior, que escreveu duas importantes comédias que abordavam a vida política da época: Como se Fazia um deputado e Caiu o Ministério. Além dessas duas peças, França Junior também é autor de As Doutoradas, peça de sucesso da época.

Sobre a comédia brasileira do século XIX, Prado nos fala:

A comédia brasileira, em última análise, nunca rompeu a barreira que a fechava num campo afinal bastante restrito. Nunca foi tocada pela fantasia poética shakespeariana, que produziu na França um autor teatral como Alfred de Musset. E, dentro da estética clássica, não foi capaz de construir *caracteres* (no sentido francês de tipos psicológicos universais), nem primou pela originalidade de enredo. Trabalhando com material humano comum, de uso de todos os comediógrafos, só propôs na verdade duas oposições básicas: a do estrangeiro *versus* o nacional e a do homem da roça *versus* o habitante da Corte. Nesse sentido, nem Macedo nem França Junior foram muito além do que traçara Martins Pena, com maior carga de inventividade. (PRADO, 1999, p.138)

Nas últimas décadas de 1800 aparece ainda no teatro nacional mais um gênero: a burleta. Essas peças misturavam tudo o que já tinha sido feito no Brasil até ali: o drama, a comédia e os gêneros musicados. Novamente Arthur Azevedo é o maior representante do gênero. Poderíamos até dizer que ele foi o maior representante do teatro brasileiro na época. Azevedo foi crítico de teatro, escreveu muitas peças no gênero cômico, tradutor e adaptador de operetas, escreveu comédias, revistas, operetas e monólogos. São de Martins Pena as duas burletas de maior sucesso: A Capital Federal e O Mambembe. Joaquim Manoel de Macedo, pela sua vastíssima obra, capaz de transitar pelos diversos gêneros da época, também escreveu uma peça considerada burleta: Antonica da Silva.

Embora houvesse um progresso no teatro brasileiro na época, nossa dramaturgia atravessava um período conturbado. Apesar da existência de vários gêneros, dois deles eram os preferidos do público: a ópera e a tragédia. Cabia a encenação desses gêneros a

atores vindos da Europa, muitos famosos e com a carreira consolidada. Para os brasileiros, restavam os gêneros inferiores, como as operetas traduzidas ou adaptadas, as mágicas, as revistas do ano, a comédia. Essa concorrência dos estrangeiros, trouxe-se certo incremento à vida teatral local, contraditoriamente levava a uma problemática de difícil solução: o público, acostumado com a qualidade técnica e estética dos europeus, não se satisfaziam com as produções dos brasileiros. De certo, a falta de condições financeiras e artísticas do país não dava condições aos artistas nacionais de concorrer com o que se fazia nos palcos da Europa. No entanto, o Brasil ia se internacionalizando nesse caldo cultural.

Além disso, poucas cidades fora do Rio de Janeiro, que era o centro da cultura do país na época, conseguiam sobreviver a esse reclamo de possuir uma boa casa de espetáculos, entre elas, uma em cada região do país, estão: Porto Alegre, São Paulo, Recife e Belém. Grande parte das cidades brasileiras não tinham condições para construir um teatro. Aquelas que construía acabavam entrando num ciclo que se iniciava com a construção, seguia com a falta de público, depois que o teatro já não era mais algo novo, vinha em seguida o abandono do prédio, conseqüentemente a sua restauração, para depois voltar à falta de público, e assim sucessivamente. Esses fatores fizeram com que houvesse um declínio no teatro nacional, que só seria reerguido novamente décadas mais tarde, com a construção dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro (1909) e São Paulo (1911), lugares que concentravam os melhores espetáculos e construíram com certa força um público para a recepção teatral.

3.2 O INÍCIO DO SÉCULO XX: UM PERÍODO DE TRANSIÇÃO

O teatro moderno brasileiro surge na década de 20, mais precisamente no ano de 1922, na Semana de Arte Moderna. É nessa época que o conceito de brasilidade vai começar a ser usado. No entanto, o que se vê é ainda a predominância da comédia de costumes e dos modelos teatrais produzidos no nosso país em décadas anteriores. O público, acomodado com os espetáculos redundantes e que tinham o teatro como um simples entretenimento, preferia a repetição dos sabores já experimentados a algo que fosse inovador. Embora em outras linguagens, como as Artes plásticas e a Literatura, já se visse um avanço, o teatro continuava dando passos mais curtos junto às tradições herdadas do século anterior, uma vez que ainda, em grande medida, era visto com um acento na função social do divertimento, sem ter um papel mais ostensivo na sociedade:

Até o fim dos anos 30 o nosso teatro estava, há muito, mergulhado num profundo imobilismo. Sua vida girava em torno de alguns astros e estrelas, dotados de fortes capacidades histriônicas e de grande facilidade de comunicação com o público, mas desinteressados de experimentar quaisquer caminhos que já não tivessem sido amplamente testados e explorados. (MICHALSKY, 1989, p. 10)

O teatro preocupado com as questões nacionais só iria começar a ser trabalhado no nosso país na década de 40. Na década anterior, seguindo o modelo de modernização através da industrialização idealizada por Getúlio Vargas, no período o teatro nacional buscava, ainda de forma tímida, a sua modernização. É dessa época que surgem nomes expressivos do teatro nacional, como Oduvaldo Vianna – o Vianninha - e Joracy Camargo. Este último, inclusive, é autor de “Deus lhe pague”, apresentada pela primeira vez em 1932 e que era um espetáculo que já atraía a atenção da crítica pois nele já se via características maiores da cultura brasileira. No mesmo ano, Oswald de Andrade também escreve outras duas peças que não chegaram a ser apresentadas por conta da censura, mas que apresentavam essa tendência de nacionalização: “O homem e o cavalo” e “O Rei da Vela”.

Utilizamos a expressão “modernizar” no sentido de busca por um teatro que se opusesse aos modelos tradicionais utilizados no século anterior e no início do século XX, algo que já vinha sendo explorado por outras linguagens artísticas desde a Semana de Arte Moderna, que, embora não tivesse tido uma grande repercussão na época, pode sensibilizar os artistas da música, das Artes visuais e, principalmente, da Literatura para um produção livre das amarras vistas no fazer artístico de gerações passadas. No próprio de teatro, na época, na Europa, já surgiam algumas estéticas que poderíamos concebê-las como modernas e que, de certa forma, buscavam uma “fuga do naturalismo” presentes nos modelos teatrais do século XIX.

Além das tentativas de várias personalidades da dramaturgia em modernizar o teatro brasileiro, através principalmente do uso de problemas sociais no texto, é com a introdução do trabalho de Stanislavky no Brasil que o teatro produzido aqui começará o que se veio a chamar de modernização, exatamente em 1943, com a encenação de Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues pelo grupo Os Comediantes, companhia fundada por Zbigniew Ziembinsky que é apontado por muitos como o introdutor dos métodos de Stanislavky no Brasil. Assim, Ferreira citando por Prado descreve a peça de Rodrigues:

Aprenderíamos, com Vestido de Noiva, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. (FERREIRA, Apud. PRADO, 1999, p.40)

Outros grupos também teriam destaque nessa época, como o grupo Os Artistas Unidos, mas foi o Teatro Brasileiro de Comédia que mais marcou a época. Além de destituir o centro teatral do Brasil que até então era o Rio de Janeiro, fazendo com que São Paulo também se firmasse como um grande polo teatral do país, o TBC também foi o grande responsável por uma aposta enfática na construção da encenação junto à uma literatura dramaturgical calcada nos grandes autores europeus.. O Teatro Brasileiro de Comédia produzia, principalmente, peças estrangeiras, de autores como Garcia Lorca, Arthur Miller e Sartre. Por esse motivo, muitos autores não o consideram como um grupo que tinha uma dramaturgia tipicamente brasileira, embora tenha uma produção de nível de excelência inegável. Honório é uma das autoras que aborda essa “falta de compromisso” - como ela prefere chamar - do TCB, dizendo que:

Embora o teatro apresentado fosse de nível indiscutível, suas raízes eram estrangeiras. Preocupava-se, através da qualidade, cada vez mais e mais uma aproximação com a técnica do espetáculo europeu, esquecendo de fundamentar essa dramaturgia no que ela podia refletir no contexto da sociedade brasileira. O projeto era modernizar, desenvolver, igualar-se à dramaturgia existente nos países civilizados. Não havia um compromisso com a problemática social, bastante complexa, que desenvolvesse um processo de reflexão e de consequente transformação... o teatro guardava coerência com a postura assumida pela cultura da época, ‘de cosas’ para a realidade brasileira. (SILVA, 1992, p.32)

A autora, em sua crítica, ainda menciona o que para ela seria um viés elitista do TBC nos dizendo que “essa falta de compromisso era acentuada pela iniciativa do Teatro Brasileiro de Comédia e suas promoções eminentemente burguesas, desenvolvendo um teatro empresarial de grandes produções para o deleite da burguesia” (SILVA, 1992, p. 32)

É inegável a influência estrangeira no TBC, no entanto, o grupo além de ter colocado a cidade de São Paulo como uma das grandes produtoras de teatro do país, fato que se vê até hoje, quando se fala em modernização o Teatro Brasileiro de Comédia:

Consolidou a profissionalização do teatro nacional, num nível de exigência artística e artesanal até então ausente dos palcos profissionais, e recuperou boa parte de atraso em que nosso teatro se encontrava, em matéria de

informação sobre as modernas tendências do espetáculo, em relação aos países de maior tradição teatral. (MICHALSKY, 1989, p. 12)

A prova dessa profissionalização é o grande número de atores que participaram do grupo que figuraram e figuram entre os maiores atores do teatro nacional como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Tônia Carrero, Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Natália Timberg, Walmor Chagas e outros. Evidente, pois, que uma análise do fenômeno teatral elenca múltiplos fatores intervenientes na questão, como estamos a observar.

Todo o percurso descrito por nós até chegarmos aqui não constituem toda a história do teatro brasileiro e do teatro cearense. Um número significativo de aspectos, grupos, atores e profissionais das artes cênicas ficaram de fora dessa pequena reconstituição que trouxemos até então. É por esse motivo que chamamos de apontamentos da história do teatro no Brasil e tópicos de história do teatro cearense. Além disso, todo o percurso é tecido até a década de 60, período que antecede nosso principal objeto de estudo, a Casa de Cultura Raimundo Cela. Tudo o que trouxemos até então servem para tentarmos compreender um pouco da história de nosso teatro até o período que antecede o início da casa, e conseqüentemente influenciaram na constituição da instituição. Nos próximos capítulos, ao descrevermos a Casa, acreditamos estar dando continuidade a essa reconstituição da história do teatro no Brasil e no Ceará, uma vez que todo o movimento teatral vivenciado na Casa de Cultura, embora constituísse como algo menor, dentro de uma única instituição, representava algo generalizado, ou seja, todo o teatro vivido na Casa era reflexo do teatro experimentado no país.

Dessa maneira, trouxemos uma pequena reconstituição da história do teatro no Brasil até por volta da década de 60. Tentamos até aqui registrar o que de mais importante aconteceu nas artes cênicas brasileiras desde os seus primórdios, mas sabemos que vários fatos, espetáculos e personalidades ficaram de fora. No próximo tópico, traremos um pouco da história do teatro no Ceará para que assim possamos compreender parte dessa história e possamos analisa-la juntamente com a história do teatro vivenciada em todo país.

3.3 HISTÓRIA DO TEATRO NO CEARÁ

Assim como no restante do Brasil, o que se viu no teatro cearense no século XVIII foram tentativas de se consolidar uma dramaturgia local, que se vinculasse a este esforço de produção de uma cultura teatral que se tem nomeado nacional. Porém, é importante ressaltar, que, para nós, o que se configura como nacional não é uma homogeneidade e é justamente essa ausência que homogeneidade que confere a multiplicidade que condiciona inúmeros padrões culturais híbridos, importantes no surgimento do teatro no Ceará. O que tem registro do teatro cearense, data-se de 1930, ano de aparição do Teatro Concórdia que futuramente viria a ser transferido de local e passaria a se chamar Teatro Taliense. Vários espetáculos são montados nesses teatros, como “As quatro estações”, “Brutos” de Voltaire, “O Gênio do Brasil” e “Quem com ferro fere, com ferro será ferido” de Juvenal Galeno e que é considerado o primeiro texto cearense, além de apresentações musicais feitas, principalmente, por um grupo de músicos italianos. Interessante salientar que essas casas de espetáculos eram estabelecimentos particulares e seus donos além de manter o prédio, também mantinham uma companhia inteira composta por artistas locais, de outros estados e até de outros países.

Somente em 1872 que o Taliense, continuação do Concórdia, fecha as portas. Surgem outras casas de espetáculo na cidade, como o Teatro São José e o Teatro de Variedades, nos anos de 76 e 77, respectivamente, daquele mesmo século. Do Variedades surge em 1880 o Teatro São Luiz, o mais importante da época, conseqüentemente, o primeiro teatro que teve grande destaque no Ceará. Pelo São Luiz passaram grandes espetáculos e artistas, principalmente brasileiros e portugueses. Companhias que desembarcavam no porto de Fortaleza, antes de seguirem o rumo do Norte, para as cidades de Belém ou Manaus que, na época, nos tempos do auge da borracha, atraíam a atenção de todos, passavam temporadas no São Luiz, que ficava na Rua Barão do Rio Branco.

Além dos prédios que concentravam toda a produção do teatro local, é nessa época que vão surgir os primeiros grupos de teatro do Ceará: Sociedade Particular Recreio Dramático e a Sociedade Grupo das Musas, ambos de 1867. No entanto, o grupo mais importante desse período é o Clube de Diversões Artísticas, criado por Papi Junior em 1897. Do grupo saíram importantes atores do cenário local e nacional do final do século XVIII e início do XIX, como Maria Castro, atriz que percorreu o Brasil e

países da América do Sul com sua própria companhia. Em 1898, ainda é fundado outro grupo, o Grêmio Taliense de Amadores.

O historiador Marcelo Costa classifica didaticamente como a primeira fase da história do teatro cearense esse primeiro momento no qual teve destaque no estado do Ceará os edifícios teatrais onde se apresentavam, principalmente, companhias mantidas pelos donos dos teatros e algumas companhias de fora, com peças que não tiveram uma continuidade de apresentações devido ao público restrito que havia na cidade. Os espetáculos locais desse período tinham poucas apresentações e nenhum deles ficou em cartaz por muito tempo como outros que viriam a ser encenados décadas depois. Essa primeira fase começaria em 1830 com o surgimento do Concórdia e iria até 1910 com a inauguração do Teatro José de Alencar.

No século XVIII, ainda tem destaque no estado o teatro produzido na cidade de Sobral, com a construção, iniciativa de Domingos Olímpio, do Teatro São João, em 1880, que é um dos teatros mais antigos do país, e com a aparição do grupo Clube Melpômene, que se apresentava em outra casa de espetáculos da cidade, no Teatro Apolo Sobralense.

Costa define como marco da segunda fase do teatro cearense a inauguração de Teatro José de Alencar, em 1910. Antes disso, houve várias tentativas e promessas de construção de um prédio teatral que abrigasse toda a produção cênica do estado. O próprio TJA teve sua autorização para a construção no ano de 1904, mas somente quatro anos depois, em 1908, o teatro começou a ser construído. Vários artistas da época, não somente da dramaturgia, estão ligados à construção de TJA, pois contribuíram com as pinturas do espaço, entre eles Jacinto Matos, Rodolfo Amoedo, Antônio Rodrigues e Ramos Cotoco (COSTA, 1972), além do arquiteto Herculano Ramos. Na inauguração, o discurso de Júlio César da Fonseca Filho resumiu a importância do TJA para a sociedade da época:

Afinal temos um teatro, depois de tantos projetos vãmente elaborados, de tantas iniciativas perdidas e tantos tentames malogrados. Está satisfeita a necessidade que cotidianamente se acentuava num relevo imperiosamente clamante. Temos um teatro, é certo, e todos nós o vemos, materialmente considerado. O teatro porém não está só na arquitetura; está sobretudo, na sua moral, no espirito que o deve dominar. (COSTA, 1972, p. 28)

Quanto ao surgimento de edifícios teatrais nesse período, temos, em 1914, a inauguração do Cine-Teatro Politeama, que viria a se chamar Majestic Palace três anos

depois, e o surgimento do Teatro Santa Maria, em 1937, que anos mais tarde se chamaria Teatro Universitário Paschoal de Carlos Magno. Vários grupos também surgiram nessa época: os Admiradores da Talma, o Recreio Iracema, o Grêmio Pio X, Grêmio Dramático do Círculo São José e a Troupe Recreativa Cearense, na década de 20; o Centro Artístico Cearense, a Escola Dramática de Fortaleza e o Conjunto Teatral Cearense, na década de 30; e Centro de Cultura Teatral; a Sociedade de Cultura Artística e o Teatro Universitário do Ceará, na década de 40. A este último grupo cabe os créditos de ter inaugurado o chamado moderno teatro cearense, com a peça O Demônio e a Rosa, texto de Eduardo Campos e estreado 1950.

Porém, nenhum grupo teve maior expressão na época que o Grêmio Dramático Familiar. A união de um dos melhores atores do Ceará, Eurico Pinto, com um dos melhores dramaturgo e teatrólogo, Carlos Câmara, fazia do Grêmio Familiar um sucesso tão grande que o Majestic deixava de exibir filmes estrelados por astros de Hollywood, juntava-se bondes na saída do teatro para esperar o público e muitos atores deixaram de ir à falência depois de apresentarem textos de Carlos Câmara (COSTA, 2007). O GDF apresentou nove peças escritas e dirigidas por Câmara: A Bailarina, Casamento da Peraldiana, Zé Fidelis, O Calu, Alvorada, Os Piratas, Pecados da Mocidade, O Paraíso e Os Coriscos.

O GDF foi responsável por uma página brilhante da história do nosso teatro. Durante o período de 1918 a 1930, o Grêmio Dramático, formado por Carlos Câmara, dinamizou e valorizou o movimento teatral em Fortaleza... O Grêmio fundado 'com o fim de proporcionar espetáculos, a título de simples diversão, às famílias do referido Boulevard', foi muito além de suas pretensões, marcando época na vida sociocultural da cidade. (COSTA, 1972, p.97)

Embora, haja todo o sucesso do grupo de Carlos de Câmara, os dois espetáculos de maior aceitação da época não são do Grêmio Familiar: O Mártir de Gólgota e a Valsa Proibida. Quanto ao primeiro, trata-se de uma peça sacra, apresentada na semana santa, pela qual passaram vários atores cearenses desde sua primeira apresentação em 1933. Já a Valsa Proibida foi um dos maiores sucessos teatrais do norte e nordeste, chegando a levar mais de 80.000 pessoas ao TJA. Sobre a Valsa Proibida, opereta de Paurilo Barroso, Costa diz:

Nem mesmo no tempo das famosas companhias líricas que aqui aportavam procedentes da Itália e da Argentina o Teatro José de Alencar viu tanto brilho, tanta animação, tanta alegria. Parecia que, pela primeira vez, a bonita

casa de espetáculos vivia. Poderemos assegurar que jamais um espetáculo penetrou tão fundo no gosto do povo. Com diálogos limpos, bailarinos belíssimos, canções inesquecíveis e a presença de artistas popularizados, tudo narrando uma história singela e simples. ‘A Valsa proibida’ arrastou ao Teatro José de Alencar um público onde se via a criança e o ancião, a doméstica e a religiosa, o homem do povo e o sacerdote, todos lotando diariamente todas as dependências de nossa casa oficial de espetáculos. (COSTA, 1972, p. 150-151)

O que Marcelo Costa chama como a terceira fase (1949 - 1970), terá mais relevância para o nosso trabalho. Além compreender um período muito próximo ao que estamos estudando, é nessa época que vão surgir alguns grupos importantes do estado, grupos que existem até os dias atuais. Mas, a fase é mais importante ainda devido a relação da história com a Educação e consequentemente com a formação de atores e profissionais do teatro. É nessa época que surgirão importantes instituições de ensino de teatro e companhias voltadas para a formação de um público das artes cênicas.

Em 1960 é criado o Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará, dirigido então por B. de Paiva, considerado um dos grandes atores do estado. À principio a criação do curso era para unir o movimento artístico de Fortaleza com os profissionais e alunos da universidade, no entanto, no ano seguinte o curso é oficializado pela instituição e passa a ter vários objetivos junto à comunidade acadêmica, como mostra a resolução da UFC, do ano de 1961:

Art. 2º - O Curso de Arte Dramática terá como finalidades:

- a) Estimular, por todos os meios ao seu alcance, as atividades artísticas entre os universitários, preparando grupos destinados à representação de obras clássicas e modernas;
- b) Ministras aulas de Representação Dramática, Improvisação Cênica, Ginástica Rítmica e Gestos Clássicos, Voz (Impostação e califasia), Cenografia, Caracterização, Direção Teatral e outras disciplinas afins. (COSTA, 1972, p.203)

O CAD funcionou até a primeira década do nosso século, formando não somente atores, mas muitos profissionais do teatro. Durante o funcionamento do curso, que naquela época era um curso técnico em teatro, muitos dos melhores atores e diretores que temos no estado hoje, passaram pela instituição como alunos ou como professores. Desde 2009, o Curso de Arte Dramática passou a ser um curso de Licenciatura em Teatro, deixando de ser um curso técnico para ser um curso de graduação. Atualmente, o curso de nível superior em Teatro da Universidade Federal do Ceará integra o Instituto de Cultura e Arte da mesma instituição.

Na mesma época da inauguração do Curso de Arte Dramática, a Universidade Federal do Ceará mantém também o Teatro Universitário, que também tinha a direção de B. de Paiva. “A diferença entre CAD e Teatro Universitário é muito sutil, sendo o último uma extensão do Curso, agregando professores, alunos e ex-alunos nas representações teatrais” (COSTA, 1972). Várias foram as montagens importantes da companhia Teatro Universitário, entre elas “Bodas de Sangue”, de Garcia Lorca, encenada em 67, e que foi considerada pela mídia nacional uma das cinco melhores peças do país na época, dividindo a lista com espetáculos como Édipo Rei, de Paulo Autran, e O Rei a Vela, do Teatro Oficina.

Outro grupo da época que também teve uma experiência formadora foi o Teatro-Escola do Ceará, de Nadir Saboya. O grupo, antes mesmo do CAD, em 1952, já formava atores e profissionais de teatro na cidade de Fortaleza:

Foi com a passagem do Teatro do Estudante que o grupo de Nadir Saboya começou a movimentar-se. Tratou a direção do Teatro-Escola de preparar atores capazes de enfrentar as responsabilidades cênicas que o grupo propunha realizar. Foi organizado um curso intensivo de teatro, com três meses de duração, que teve como professores Nadir Saboya, Eduardo Campos, Estênio Lopes, Fran Martins e Otacílio Colares. (COSTA, 1972, p. 169)

O período ainda é marcado pelo surgimento de dois dos maiores grupos de teatro do estado: O TEA (Teatro Experimental em Arte) e a Comédia Cearense. Este último, que é, por muitos, considerado a maior companhia de teatro do estado, até hoje está na ativa. Sua direção que era do casal Haroldo e Hiramisa Serra, atualmente é responsabilidade do filho do casal, Hiroldo Serra. Foi Haroldo Serra, o pai, juntamente com B. de Paiva e outros, que fundou também o Teatro Experimental em Arte. O Objetivo do TEA era congregar todos os idealistas da arte teatral, visando desenvolver a arte dramática no Estado (COSTA, 1972). O “Experimental” fez muito sucesso durante a sua existência, encenando diversas peças, entre elas “O Morro dos Ventos Uivantes”, de Emily Brontë, que fez muito sucesso em sua estreia, conseqüentemente, a estreia do TEA, projetando-o para todo o estado.

Quanto à Comédia Cearense, hoje é inegável a contribuição do grupo para o teatro cearense. O grupo que está próximo de completar 60 anos, na época em que foi criado, competia, em se tratando de importância, com o Grêmio Dramático Familiar. As peças de Carlos Câmara eram disputadas pelo público com as peças de Eduardo Campos e que eram encenadas pela Comédia Cearense. Com o fim do Grêmio

Dramático, a “Comédia” assume a frente do teatro no estado. Isso mostra o esforço de criar uma plateia local. Outros fatores, contudo, caracterizaram a ação da Comédia Cearense, como diz Marcelo Costa:

Vários fatores possibilitaram a Comédia Cearense sua notável expansão, graças ao gênio empresarial de Haroldo Serra, aliado ao talento de B. de Paiva e ao Convênio feito com o governador Parsifal Barroso, cujo governo incentivou muito as artes. Firmou com a Comédia Cearense um convênio pelo qual o Dr. Waldir Bezerra – Secretário da Educação – entregava à Comédia Cearense a direção e manutenção do Teatro José de Alencar pelo prazo de cinco anos (revalidado no governo de Virgílio Távora), cujo documento oficial foi redigido por Mozart Soriano Aderaldo e publicado no Diário Oficial, em fevereiro de 1962. Este Convênio deu para a Comédia Cearense se expandir, pois um dos principais problemas dos amadores e profissionais é um lugar onde possam estabelecer-se. (COSTA, 1972, p. 192)

Como visto, o Grupo de Haroldo Serra conseguiu articular o desejo de fazer teatro com o apoio estatal, apresentando-se no TJA durante um bom tempo, o que conferiu à Comédia Cearense um espaço na cidade, conseqüentemente, o grupo poderia apresentar qualquer espetáculo na principal casa do teatro cearense. Com a facilidade de apresentações o grupo conseguiu elevar o nível do teatro cearense, fazendo com que os outros grupos o seguissem e, até mesmo, o superassem nas montagens para atrair o público aos seus espetáculos.

Entre os grandes sucessos da Comédia Cearense estão: O Morro do Ouro, Rosa do Lagamar, O Pagador de Promessas, Médico à Força, Lady Goodiva, Amor a Oito Mãos, A Ratoeira, Eles Não Usam Black-tie, Beijo no Asfalto, A Valsa Proibida, Casamento da Peraldiana, o Simpático Jeremias e outras. Além da Comédia Cearense, outros grupos também tiveram destaque nessa terceira fase do teatro no Ceará: o Grupo Cactos, o Teatro Novo, o Teatro Cearense de Cultura, o Grupo Artístico de Teatro Amador e a CASA (Associação de Cultura e Atividades Sociais e Artísticas).

O que Marcelo Costa chama de quarta fase compreende o período de 1970 a 1995 e é um período de aparição de vários grupos de teatro na cidade. É também o período que compreende o recorte temporal da nossa pesquisa e, conseqüentemente vários dos grupos aqui mencionados terão ligação direta com o nosso objeto de pesquisa, como o GRITA (Grupo Independente de Teatro Amador). Além da fundação de grupos, é nessa fase que temos a construção de outros importantes edifícios teatrais da cidade de Fortaleza, como o Teatro IBEU Centro, o IBEU Aldeota, o Teatro Carlos Câmara e o Arena Aldeota. Foi também o período de surgimento do maior evento de premiação aos profissionais do teatro do estado, o Troféu Carlos Câmara, e o da

fundação do FESTA (Federação Estadual de Teatro Amador). Entre a fundação de grupos destacam-se, além do GRITA: a Cooperativa de Teatro e Artes; o Grupo Cancela; O Teatro Experimental em Cultura; o Grupo Pesquisa, de um dos maiores teatrólogos locais, ator e diretor de teatro, Ricardo Guilherme, que também é criador da estética do Teatro Radical; o Grupo Balaio, recentemente desarticulado e que foi a companhia criadora do Troféu Carlos Câmara; os grupos ligados a instituições de ensino como os Aprendizes de Dionísio, do atual IFCE, e o Grupo Mirante, da Universidade de Fortaleza, companhia que até hoje continua na ativa, entre outros grupos dos quais se tem menos registros.

Todo o percurso descrito por nós até chegarmos aqui não constituem toda a história do teatro brasileiro e do teatro cearense. Um número significativo de aspectos, grupos, atores e profissionais das artes cênicas ficaram de fora dessa pequena reconstituição que trouxemos até então. É por esse motivo que chamamos de Apontamentos de História do Teatro. Além disso, todo o percurso é tecido até a década de 60, período que antecede nosso principal objeto de estudo, a Casa de Cultura Raimundo Cela. Tudo o que trouxemos até então servem para tentarmos compreender um pouco da história de nosso teatro até o período que antecede o início da casa, e conseqüentemente influenciaram na constituição da instituição. Nos próximos capítulos, ao descrevermos a Casa, acreditamos estar dando continuidade a essa reconstituição da história do teatro no Brasil e no Ceará, uma vez que todo o movimento teatral vivenciado na Casa de Cultura, embora constituísse como algo menor, dentro de uma única instituição, representava algo generalizado, ou seja, todo o teatro vivido na Casa era reflexo do teatro experimentado no país. A seguir, começaremos a nos debruçarmos sobre a Casa de Cultura Raimundo Cela.

4 A CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA

4.1 O HISTÓRICO DA CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA: A SUA FUNDAÇÃO

Imagem 1 - Imagem de uma das laterais do atual Palácio da Luz



(Imagem de uma das laterais do atual Palácio da Luz, atualmente sede da Academia Cearense de Letras e sede, nas décadas de 70 e 80, da Casa de Cultura Raimundo Cella.)

Fonte: www.fortalezaemfotos.com.br.

No período entre 1959 e 1973, começaram a surgir as Casas de cultura no Brasil. Adaptadas à realidade do país pelo Conselho Federal de Cultura, essas casas, que constituíam uma das principais ações culturais da época, são inspiradas nos modelos casas de culturas de outros países, principalmente, europeus, mas com mais influência as casas de culturas francesas, que na Europa foram criadas com o intuito de funcionar como instrumentos de democratização e cultural, lugares onde pudessem fomentar a criação e difusão artística. Dessa forma, a população francesa teria acesso à cultura com mais facilidade e a arte seria difundida e distribuída para todo o país e, assim, os franceses valorizariam o seu patrimônio cultural.

A casa de cultura tem por missão oferecer a cada um, não importa quem seja, onde seja, a tentação da cultura; ela está lá para organizar um reencontro. Desse reencontro pode nascer uma familiaridade, um choque, uma paixão, uma outra maneira para cada um refletir sobre sua própria condição. As obras da cultura são, por essência, bem de todos, e nosso espelho, é importante que

cada um possa medir sua riqueza e se contemplar. (MOINOT, Pierre, in. GIRARD, 2001, apud. COSTA 2011, p. 20)

As casas de culturas francesas serviriam como ponto de encontro da população da França, para que nelas pudesse contemplar as obras da cultura, uma vez que essas seriam patrimônio de todos, ou seja, as instituições seriam um centro de difusão e de disseminação da cultura daquele país. As múltiplas atividades que seriam desenvolvidas nas casas seriam praticadas em prédios construídos especialmente para este fim e, para isso, essas instituições deveriam ter equipamentos e locais adequados para as várias atividades e finalidades, como, por exemplo, a Casa de Cultura instalada em Grenoble que contava com duas salas de espetáculos, uma vez que a exigência era de que cada casa contasse pelo menos com uma. Além das salas de espetáculos, a exigência era que as casas tivessem sala de exposições de artes plásticas; bibliotecas com salas de leitura e de estar; locais onde os visitantes pudessem desfrutar de meios audiovisuais, como salas de audição coletivas e cabines ou sistemas de fones para audição individual, além, de empréstimos de discos; salas de aulas, destinadas a possíveis cursos, palestras e oficinas ministradas naquelas instituições; e, ainda, lanchonetes ou restaurantes, vestiários e dependências que seriam usadas administrativamente.

A partir da proposta francesa, elaborada por André Malraux⁸, o governo brasileiro, como forma de valorizar a cultura nacional, adota, por intermédio do Conselho Federal de Cultura, o projeto das casas de cultura para o Brasil. No entanto, as aspirações do Conselho Federal de Cultura eram bem menores do que a dos franceses. Em nosso país, as Casas de Cultura seriam um pouco mais modestas do que as instituições instaladas na França, como a que foi citada anteriormente de Grenoble e que era um projeto enorme. No Brasil, as Casas de Culturas, que seriam pequenas unidades, deveriam ser instaladas em prédios nobres de sedes municipais já construídos e que tivessem tido alguma importância histórica. No entanto, apesar de menores, deveriam ter todos os componentes que as casas francesas tinham: o pequeno museu, a sala de exposição, a sala audiovisual, a biblioteca, a discoteca, filmoteca e as salas de aula. A União, o Estado e próprio Município eram responsáveis pela instalação gradativa dos componentes de cada casa. Se já houvesse sala de aulas, criava-se a biblioteca, por exemplo; em seguida, organizava-se a discoteca, o museu e assim por diante, até a completa instalação da instituição.

⁸ Ministro da Cultura na França de 1959 a 1969. Escritor e intelectual, escreveu algumas importantes obras sobre cultura.

A ideia, inovadora no Brasil, era interessante. As Casas de Cultura, visando as peculiaridades locais, seriam, em cada cidade, ponto de encontro da comunidade, onde esta pudesse estimular a sua criatividade e sensibilidade, através do caráter de difusão cultural estimulado pelas Casas, por meio de exposições, cursos, oficinas, acervo bibliográficos, museu, etc.

Como dito anteriormente, as Casas de Cultura no Brasil, assim como as da França, tinham o objetivo de levar a cultura para as cidades as quais seriam instaladas estas instituições, assim, tanto a cultura local quanto a cultura nacional seriam valorizadas, uma vez que ficaria a cargo da própria casa a elaboração de seu programa, bem como a responsabilidade da direção, mas cabia ao Conselho Federal de Cultura a avaliação e aprovação do conteúdo que seria trabalhado em cada instituição. Dessa forma, as Casas de Cultura deveriam ser meios de projeção do universo no reduto do município, também seriam a ponta de um compasso que ligaria e refletiria a pequena comunidade no outro extremo do mesmo universo.

Elaboradas a partir da parceria entre o Conselho Federal de Cultura, os Conselhos Estaduais e Municipais e as Prefeituras, a princípio, estas instituições, como forma de preservação, conservação e valorização do patrimônio arquitetônico das cidades, deveriam ser instaladas em locais de grande valor arquitetônico e histórico, ou seja, espaços que já existiam nas cidades. A ideia era que a

Instalação de Casas de Cultura em municípios, que atendam às condições de polos difusores de cultura precedendo-se à construção ou adaptação de bens imóveis bem como o seu equipamento de forma a que operam como centros municipais mantenedores e divulgadores do sistema cultural, sempre em termos de realidade nacional. (Projeto Casas de Cultura, s/d, apud. COSTA, 2011, p. 62)

Como visto, além do aproveitamento de imóveis já construídos na cidade, caso não houvesse, a Casa de Cultura em determinada cidade deveria ser instalada em um prédio novo, construído especialmente para este fim. Outro ponto citado no Projeto Casas de Cultura é a adaptação dos imóveis e seu equipamento. Nesses prédios, sejam eles novos, construídos exclusivamente para as casas, ou os que foram aproveitados para a instalação, era preciso que houvesse biblioteca, discoteca, salas de espetáculo, projeção e concerto, e sala de exposições, logo, era preciso adaptar o lugar, nos casos de já existir o prédio na cidade, para receber a casa de cultura.

Em se tratando de Cultura, o estado do Ceará é um caso a parte no Brasil pelo seu pioneirismo na criação de uma secretaria para tal pasta. A princípio o Ceará possuía uma secretaria de cultura e educação e, em 1966, através da Lei nº 8.541, de 9 de agosto deste mesmo ano, a chamada Secretaria de Educação e Cultura do Ceará foi alterada, separando-se a então recém criada Secretaria de Cultura, da Secretaria de Educação. Nessa mesma Lei, juntamente com as Leis nº 8.822, de 21 de junho de 1967, e a Lei nº 8.577, de 30 de setembro de 1966, criava-se uma reestruturação da antiga secretaria, consequentemente reestruturando toda a cultura do Estado. Enfim, no dia 9 de dezembro de 1966, a Secretaria de Cultura do Ceará foi criada com a finalidade de

Executar, superintender e coordenar as atividades de proteção do patrimônio cultural do Ceará, difusão da Cultura e aprimoramento cultural do povo cearense, inclusive através do estímulo à iniciativa particular no campo da cultura e amplo incentivo às ciências, letras e artes. (Lei nº 8.541, de 09/08/1966)

Em 1968, as primeiras ações da nova secretaria começaram a ser vistas: criação do Museu São José do Ribamar, em Aquiraz; transferência da Biblioteca Pública para outro local; e o começo da construção do local que abrigaria o Arquivo Público do Estado. Além disso, através do Departamento de Difusão da Cultura, juntamente com o Departamento de Publicações e Documentação, órgãos que compunham a Secretaria de Cultura, inaugura a Galeria Permanente do Centro de Artes Visuais; realiza a exposição coletiva de artistas cearenses no Ideal Clube; promove o II Festival Brasileiro de Curta Metragem; e a VI Jornada Nacional de Cine Clubes; realiza, ainda, o I Salão Nacional de Artes Plásticas e exposição retrospectiva do pintor cearense Antônio Bandeira. Por fim, o Departamento de Publicações e Documentação ainda edita o primeiro número da revista Aspectos, publicação oficial da Secretaria de Cultura, com a colaboração de destacadas personalidade das letras e ciências. (COSTA, 2011)

Para nós, a realização mais importante da Secretária de Cultura, através do Departamento de Difusão da Cultura, foi a criação do Centro de Artes Visuais, que viria a chamar-se Casa de Raimundo Cela e, somente no ano de 1975, por iniciativa de Heloísa Juaçaba⁹, a instituição se tornaria Casa de Cultura Raimundo Cela. Na ocasião o então presidente da Câmara de Artes, do Conselho Federal de Cultura, Clarival do Prado

⁹ Importante expoente da cultura no Ceará. Pintora, escultora, tapeceira e desenhista. Estudou desenho e pintura em importantes escolas, como no Museu de Arte de Luisiana, Nova Orleans, Estados Unidos. Participou da comissão Organizadora do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 1961. E idealiza o Museu de Arte e Cultura Populares do Ceará, 1973.

Valladares, esteve em Fortaleza para concretizar o projeto da instituição cultural, em 08 de janeiro de 1975. No entanto, antes da inauguração, em 1971, já se idealizava o projeto:

A conselheira Heloísa Juaçaba, depois de anunciar o propósito do Conselho Federal de Cultural, de criar Casas de Cultura em todos os estados da Federação e a possibilidade de se adquirir verba específica para equipamentos dessas casas, submeteu à consideração de seus pares a ideia de transformar a Casa de Raimundo Cela numa instituição dessa natureza, a denominar-se Casa de Cultura Raimundo Cela. (Ata da 239ª sessão ordinária, em 16 de dezembro de 1971)

Sobre o Centro de Artes Visuais, mencionado na Ata acima, instituição que antecedeu a Casa de Cultura Raimundo Cela, é importante ressaltar que já naquela época já havia uma aspiração de um centro de integração da comunidade artística, no entanto, como o próprio nome do Centro sugeria, a instituição servia somente para a organização dos artistas das artes visuais. Inclusive, naquela época, já existiam os encontros dos artistas para uma produção coletiva e para uma confraternização entre eles, bem como já existia cursos de formação artística no Centro, como Roberto Galvão¹⁰ nos diz:

Alguns anos depois em janeiro de 1967, li num jornal que ia ser criado o Centro de Artes Visuais que funcionava aqui em frente a Praça do Cristo Redentor e seria inaugurado com uma exposição do Barrica¹¹. Era o segundo prédio do início da Av. Leste-Oeste, exatamente onde está a porta de entrada do Dragão do Mar. Nesse prédio funcionavam também a biblioteca Pública no térreo e no subsolo a delegacia da Polícia Federal. O Centro de Artes Visuais ficava no segundo andar, era mantido pela Secretaria de Cultura do Estado e dirigida por uma irmã do governador na época, A Hilma Montenegro. Mas, a casa foi uma concepção da Heloísa Juaçaba e era gerenciada informalmente por ela. [...] A inauguração só aconteceu em março daquele ano. Eu já conhecia o trabalho do Barrica, mas foi lá que tive um contato maior com ele e com outros artistas. Lá eu conheci o Fransquin, que era o vigia da casa, mas que também fazia telas e emoldurava pinturas para os pintores da minha geração. Conheci o Floriano Teixeira, o Aldemir Martins, o Zenon Barreto, o J. Figueiredo, que dava aulas de pintura, dentre outros. Eu fiz um curso de desenho com o Zenon e outro de História da Arte com o Carlos Cavalcante que participou da CCBA. E desde então passei a frequentar essa casa cotidianamente, todas as tardes. Foi esse contato com os

¹⁰ Artista plástico. Participou de exposições em cidades de vários países como Argentina, Uruguai, Cuba, Estados Unidos, Espanha, França, Portugal e Bulgária. Tem obras expostas em diversos museus, como o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, no Museu de Arte Moderna da Bahia, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Publicou alguns ensaios sobre a história das artes plásticas cearenses. Foi colaborador do Jornal O Povo e escreveu alguns livros, como “Chico da Silva e a Escola do Pirambu”.

¹¹ Guilherme Clidenor de Moura Capibaribe (1913 - 1993). Pintor, ceramista, restaurador, desenhista. Expos em galerias de São Paulo, Brasília, Salvador e Fortaleza, entre outras. Por sua atuação e produção, Barrica é considerado um grande incentivador da modernização das artes cearenses.

artistas a coisa mais significativa na minha carreira, sobretudo a aproximação com o Barrica. Ele era uma pessoa muito generosa. Uma vez eu fui cortado de um salão e ele me chamou para dizer que meu trabalho não tinha sido aceito porque era o melhor de todos.

A casa era um lugar de encontro, era uma espécie de ateliê coletivo permanente, não tinha esse ar de repartição pública. Às três da tarde havia um café com pão e manteiga, proporcionado pela Heloísa Juaçaba e que nós compartilhávamos como uma ceia de confraternização. Um lugar de conversar, de trocar experiências, de ver os artistas trabalhando. Havia ainda algumas mulheres pintando como Regina Cavalcanti, Marisa Viana e Teresa Póla. Na época, uma senhora, uma mulher jovem que frequentasse a casa precisava ter muito pulso, porque a família e a sociedade não as viam com bons olhos. (Depoimento de Roberto Galvão, apud. MACHADO, p. 80)

Voltando a criação da Casa de Cultura Raimundo Cela, deferentemente do Centro de Artes Visuais, haveria naquela instituição uma união entre todas as linguagens artísticas e culturais. Em 1975, quando se inaugurou a Casa, o então Secretário de Cultura, Desporto e Promoção Social, Ernando Uchoa Lima, proferiu o seguinte discurso:

A Literatura, as artes plásticas, a música, o folclore, o cinema, o teatro, todas as atividades superiores do conhecimento humano hão de ter nas suas salas de exposições, nos seus auditórios para conferência, na sua biblioteca, nos seus arquivos, nos seus salões de aulas, nas suas instalações cinematográficas a mais completa acolhida, uma vez utilizadas, com honestidade de propósito e espírito cívico em benefício do povo. (O Povo, 11/03/1986)

Como dito, o Centro de Artes Visuais, depois de um período de funcionamento e de importância para as artes visuais do Estado, tornou-se Casa de Raimundo Cela e, futuramente, em Casa de Cultura Raimundo Cela. Roberto Galvão também nos fala sobre essa transferência de instituições:

No último ano do governo César Cals foram captados alguns recursos e o Centro de Artes Visuais foi transformado em Casa de Cultura Raimundo Cela. Depois disso as atividades foram transferidas para um prédio na Av. Santos Dumont próximo à Av. Barão de Studart. No entanto no governo seguinte, durante mais de um ano, a entidade ficou totalmente abandonada sem diretor nem gerente, até ser alocada no antigo Palácio da Luz, na Praça dos Leões. (Depoimento de Roberto Galvão, apud. MACHADO, p. 79)

Como vimos, a transformação em Casa de Cultura, mencionada por Galvão, foi idealizada por Heloísa Juaçaba. E a ideia dela era inteligente, uma vez que o Governo Federal, por meio dos conselhos federais, estaduais e municipais de cultura e pelos municípios, passava por um processo de construção e difusão da cultura do Brasil, utilizando como principal ferramenta a construção e disseminação das casas de culturas.

Para isso, como visto anteriormente, era feito todo um investimento em equipamentos para a abertura e manutenção dessas casas. A ideia era receber recursos do governo federal para reestruturar a então Casa de Raimundo Cella, que na época vivia um período de dificuldades. Foi a partir do projeto de Heloísa Juaçaba, que se conseguiu reestruturar a Casa de Raimundo Cella, recebendo recursos do governo federal para a manutenção dessa instituição e, conseqüentemente, disseminar e valorizar a cultura e a arte no estado do Ceará. Mas, como podemos ressaltar no discurso de Galvão, houve um abandono da instituição durante um tempo. Não somente ele, mas outros artistas criticavam a situação de degradação da Casa, como Estrigas que dizia que a Casa de Cultura Raimundo Cella era “um defunto que já tinha morrido há tempos”.

O abandono e o funcionamento precário da instituição se devem principalmente ao fato dos equipamentos desejados por Heloísa Juaçaba na elaboração do projeto da Casa não terem permanecido na instituição. Todo o material recebido na sua fundação e que seriam utilizados na sua manutenção, não chegaram a ter o seu correto destino, como explica Maria Quintela:

A casa de cultura era muito ampla, ela recebeu um equipamento para cinema, para artes plásticas, para teatros, vinha serras, todos os tipos de serra de madeira para fazer cenário o mais fabuloso possível, vinha gravadores que ninguém aqui no Ceará ninguém conhecia, gravadores alemães que eram usados no cinema, ninguém aqui tinha, ninguém nem conhecia, vinha equipamento para tudo, a casa era tudo. Veio tudo isso pra cá, a Dona Heloisa Juaçaba, que foi à primeira diretora da casa, quem instalou tudo. Mas logo em seguida criaram a TVE, quando ela foi criada, parece que foi criada como fundação e não tinha patrimônio, não tinha nada. Então, tiraram tudo da casa de cultura e dividiram. Alguém teve a ideia de dividir os bens: o teatro Jose de Alencar levou tudo que pertencia ao teatro, a TVE levou tudo de cinema: os gravadores, as câmeras, tudo que pertencia a cinema foi pra TVE e a casa ficou sem nada. (Depoimento de Maria Quintela de Almeida¹²)

Por outro lado instalação da Casa de Cultura, mesmo não tendo o seu início como se desejava, pode reestruturar e preservar prédios que tinham um importante valor arquitetônico e histórico para o estado: um prédio na Avenida Santos do Dummont e, depois, o Palácio da Luz. Ora, se pelo Projeto das Casas de Cultura a ideia era aproveitar instalações já construídas, pelo menos no Estado do Ceará o projeto foi cumprido, juntado, assim, o útil ao necessário, uma vez que o Palácio da Luz, que tinha sido cede o governo estadual, logo, tem grande importância histórica para o Estado e

¹² Entrevista concedida ao autor em 20 de agosto de 2014

para a população cearense, encontrava-se um pouco esquecido, servindo como sede da recém-criada Secretaria de Cultura.

Talvez por esse motivo, também, a Casa de Cultura Raimundo Cella tenha, desde sua fundação, passado por dificuldades, funcionando de maneira precária, não conseguindo por em prática o projeto que se idealizava dessas instituições que tinha sido criado baseado nas Casas de Cultura francesas. Desde o início, a Casa de Cultura Raimundo Cella teve que dividir espaço com a Secretaria de Cultura, no Palácio da Luz. De certa forma, deve-se a este período inicial da instituição, a própria importância de sua criação, que foi a única do estado.

Em 1974, o Conselho Federal de Cultura até tentou conseguir verbas para a instalação de uma Casa de Cultura na cidade do Crato, no entanto, não há registros sobre a oficialização e concretização da abertura desta casa na região do Cariri. Portanto, cabe à Casa de Cultura Raimundo Cella, de Fortaleza, o pioneirismo e exclusividade desse tipo de instituição no Estado do Ceará. Algo que era imprescindível, uma vez que no Brasil, já existiam nessa época várias casas de culturas espalhadas por cidades menos populosas e menos desenvolvidas que Fortaleza, como Rio Branco, no Acre; Penedo, em Alagoas; Itacotiara e Manacapuru, no Amazonas; Itapemirim, no Espírito Santo; Lençóis, na Bahia; Campo Grande, no Mato Grosso do Sul; Uberaba, em Minas Gerais; Toledo, no Paraná; Teresópolis, no Rio de Janeiro; Belém, Castanhal, Cametá, Icoaraci e Santarém, no Pará; Natal, no Rio Grande do Norte; Bagé, Carazinho, Cachoeira do Sul, Iraí e São Borja, no Rio Grande do Sul; e finalmente, Araçatuba e Limeira, em São Paulo.

É dessa maneira que a Casa de Cultura surgirá na cidade de Fortaleza. Embora tenha havido muitas dificuldades, a Casa abre as suas portas a fim de beneficiar uma parcela significativa de artistas locais. Trouxemos até aqui o início da Casa de Cultura Raimundo Cella e todo o seu processo de institucionalização, nos próximos tópicos e capítulos trataremos as experiências dos participantes da Casa e suas contribuições que contribuíram na nossa reconstrução do período histórico que estudamos.

4.2 A HISTÓRIA DE MARIA QUINTELA: A EXPERIÊNCIA FORMADORA DA CASA

Imagem 2 - Maria Quintela



(Imagem de Maria Quintela)
Fonte: Jornal O Povo, 11/03/1986.

Como dito anteriormente, durante muito tempo a Casa de Cultura Raimundo Cella não funcionou exatamente como o Projeto das Casas de Cultura idealizava. Destacamos aqui o período da gestão de Maria Quintela como diretora da casa, entre os anos de 1985 e 1986. É nessa época que a Casa vai viver a sua fase mais significativa, constituindo de verdade como um período no qual a instituição pode disseminar a Arte e a Cultura no Estado e, para nós, formar artisticamente e profissionalmente a população de Fortaleza. Devido a isso, dedicaremos todo esse tópico a entrevista de Quintela dando ênfase aos benefícios que a sua chegada trouxe para a Casa e as suas idealizações e realizações que constituíram esse período importante da instituição.

4.2.1 A sua chegada na Casa

Quintela, que sempre era convidada por Demócrito Rocha¹³ para a concepção de shows locais, entra na Casa de Cultura justamente por conta desse contato com o empresário. Essa preferência por Quintela se deve principalmente ao fato da professora já apresentar ideias inovadoras, como se veria mais adiante na Casa. Eventos como o “Maio Mulher”¹⁴, impulsionaram Quintela, que, como ela mesma diz, idealizou também o Projeto “Universidade Aberta”, ideia essa que já caminhava com a professora desde muito tempo antes de sua concretização.

O projeto de Quintela era utilizar os veículos de comunicação do empresário Demócrito Rocha, como o Jornal O Povo e as rádios AM e FM da mesma fundação, como ferramentas educacionais. Projeto semelhante aos que já existiam na época em países como Alemanha e Inglaterra. Resumidamente o projeto “Universidade Aberta” *“eram fascículos que saíam no jornal o povo, que ensinavam de tudo, desde fazer doce de caju até cooperativismo. Era uma educação popular. Foram dos mais diversos cursos com muito sucesso e de muita qualidade com excelentes especialistas: doutores, professores”¹⁵*.

Embora a ideia tenha sido de Quintela, ela indicou dois nomes para a elaboração do projeto: B. de Paiva¹⁶ e Auto Filho. Este último viria a escrever o “Universidade Aberta” e coordená-lo após conseguir o afastamento de suas funções na Universidade Estadual do Ceará, com a disposição para o Jornal O Povo.

Foi por questões políticas e pelo apadrinhamento de Demócrito Rocha que Quintela chega a Casa. Em suas palavras, Quintela relembra que Demócrito dizia ter uma dívida com ela, pois o projeto idealizado pela professora rendeu bons lucros ao Jornal dirigido por Demócrito Rocha. Embora Quintela considerasse a idealização do

¹³ Demócrito Rocha Dummar, neto do Fundador do Jornal O Povo, Demócrito Rocha. Bacharel em Direito, ingressou no Jornal O Povo em 1963. É diretor - presidente da Empresa Jornalística.

¹⁴ Salão de exposições artísticas semelhante a outros que ainda hoje existem na cidade como o Salão de Abril.

¹⁵ “Os cursos da Universidade Aberta do Nordeste (UANE) já atenderam um público de mais de um milhão de pessoas, abordando temas voltados para a economia, política, educação, turismo sustentável, educação fiscal, moda, entre outros. Os cursos, desenvolvidos em fascículos e distribuídos ao longo de 10 a 16 semanas são coordenados e elaborados por um corpo técnico-pedagógico de professores das principais universidades cearenses: Universidade Estadual do Ceará (UECE) e Universidade Federal do Ceará (UFC), entre outras instituições de ensino local e nacional. Atualmente os cursos a distância são oferecidos em três modalidades: os cursos de extensão, que são encartados no jornal O POVO e os cursos técnicos e de aperfeiçoamento, enviados por mala direta para os inscritos.” (fonte: www.fdr.com.br)

¹⁶ Ator, professor, dramaturgo e administrador cultural, transformou-se em referência na história do teatro brasileiro, em 60 anos de carreira. Trabalhou em mais de 500 produções para cinema, rádio, TV e, principalmente, teatro.

projeto “coisa de amigo”, ela assume a direção da Casa por indicação de Demócrito Rocha ao então Secretário de Cultura.

Por mais que a entrada na Casa tenha sido por indicação, a ideia da indicação foi logo acatada pelo secretário, pois a maioria dos sujeitos envolvidos com a cultura na cidade “achavam que Quintela era perfeita para a Casa e que ela tinha o perfil ideal para administrá-la”.

O trabalho consciente da gestora fez que ela não aceitasse desde o início o convite. Para que ela tivesse ideias inovadoras e que a sua administração na casa fosse algo significativo, ela recebeu orientações de várias pessoas ligadas à cultura de Fortaleza, na época:

Pedi um mês para poder ouvir os amigos e neste mês eu ouvi vários amigos: o Estrigas¹⁷, a Nice¹⁸, a Guaraciara Barros Leal. Não vou citar os vinte, mas ouvi muita gente na cidade, o que eles achavam. Lembro-me bem do que Estriga disse “Quintela aquilo é um defunto que já morreu faz tempo, mas você tem capacidade de ressuscitar aquele defunto”. Ouvi a Dona Heloísa Juaçaba, que tinha sido a criadora, imediatamente ela me deu todos os cadernos, infelizmente deixei na casa, talvez nem exista mais. Tinha o primeiro caderno que falava o que era a casa, a que se prestava, ela foi a criadora a idealizadora da casa, na época de Anísio Teixeira. (Maria Quintela)

4.2.2 A reestruturação da Casa

Quintela assume a administração da Casa que naquela época já era no Palácio da Luz. Nesse período, a casa ampla, já tinha recebido equipamentos para cinema, para artes plásticas, para teatro, inclusive serras de madeira para a construção de cenários e gravadores alemães usados no cinema que, como diz Quintela, na época ninguém tinha visto no Ceará. Todo esse equipamento tinha sido instalado na Casa pela então fundadora e diretora Heloísa Juaçaba. No entanto, no mesmo período da criação da instituição, cria-se também no Ceará a TVE, que a princípio, teria sido criada como uma fundação e não tinha patrimônio. Logo, todos os equipamentos de cinema, como os gravadores e as câmeras, foram retirados da Casa e enviados a TVE. Além de tirarem os equipamentos digitais da Casa de Cultura Raimundo Cella para a recente emissora

¹⁷ Nilo de Brito Firmeza, crítico de arte, pintor, ilustrador. Exponente das artes plásticas de Fortaleza. Autor de livros como *Contribuição ao Reconhecimento de Raimundo Cella* e *A Saga do Pintor Francisco Domingos da Silva*, ambos em 1988; *Arte: Aspectos Pré-Históricos no Ceará (Uma Contribuição ao Estudo das Artes Plásticas no Ceará)*, 1989, e *Barrica: O Alquimista da Arte*.

¹⁸ Maria de Castro Firmeza, Nice Firmeza. Ícone na história da Arte cearense e casada com Estrigas.

fundada, os equipamentos relacionados ao teatro, como as serras de cenário, foram enviadas ao Teatro José de Alencar.

Eu fiz um documento e fui a até a TVE falar com a pessoa que tinha levado tudo na época, que era “não sei o que Capelo”. Ele disse que não tinha mais nada que tudo já era sucata, o Teatro José de Alencar parece que nunca nem tinha utilizado, parece que já sumiu tudo. Investiguei isso e fiquei sabendo onde tinha ficado tanta coisa e deixei esse documentário na casa. (Maria Quintela)

Como havia poucos equipamentos na instituição, Quintela lembra que a pequena comissão que recebia na casa era destinada a compra de materiais. A então diretora comprou mesa de som pequena de quatro microfones, os próprios microfones e os pedestais. Não somente equipamentos de áudio foram comprados, vários outros como os materiais para a construção de caixas de som, os materiais para fazerem um tablado que era colocado na Praça dos Leões e usado nos saraus às sextas-feiras, uma espécie de encontro dos camelôs com os artistas.

Esses saraus foi uma idealização importante de Quintela, pois conseguiram reavivar o centro da cidade, reunir a classe artística e a população de Fortaleza em geral, além de dar visibilidade a Casa. Quintela relembra com nostalgia desses saraus:

Ai era muito legal. Compramos umas portas de banheiro, mandei fazer uns cavaletes e fazia uma mesa bem grande, eram 3 portas. O sobrinho do Estrigas, o Alencar, não sei mais sobre esse rapaz, acho que eu nunca agradei, mandou-me umas rendas. Ele era dono da Chepinha que era uma loja que vendia retalhos. Ele me mandava as rendas boas, bonitas, que a gente jogava em cima dessa mesa e iam até o chão. O Dami¹⁹ comprou uns potes de barro que enfeitavam as mesas, uns *alguidar* de barro. Os camelôs traziam pipocas, traziam bananas. O Dami fazia uma sangria e com uma concha de quenga de coco tirava a sangria de dentro da jarra e servia nos copos e as pessoas ficavam ali tomando sangria e comendo pipoca. Era o que tinha, cada um trazia uma coisa e contribuía com alguma coisa. Era uma coisa linda isso, uma experiência belíssima que era a troca e a amizade que se formava ali. Vinham os artistas que dançavam a dança flamenca, outros faziam capoeiras, outros vinham e cantavam, tinha muita poesia, tinha muitos poetas que frequentavam a casa. Os microfones eram abertos. Era um final de tarde lindo. (Maria Quintela)

O sucesso dos saraus foi tão grande que os empresários da região começaram a seguir a ideia de Quintela e, como ela mesma diz, o projeto poderia ter ganhado todo o centro de Fortaleza se a Casa o tivesse mantido. Pio Rodrigues, proprietário, na época,

¹⁹ Dami Damião, ator e profissional ligado ao teatro. Foi colaborador ativo na Casa de Cultura Raimundo Cela

da loja de calçados Casa Pio, foi um dos empresários que implantou a ideia iniciada por Quintela. Se valendo dos mesmos atrativos usados pelos administradores da Casa de Cultura Raimundo Cella na Praça dos Leões, como música ao vivo e microfone aberto para a livre expressão artística, Pio Rodrigues também montou um projeto semelhante no calçadão C. Rolim, no entanto, era como as feiras tradicionais, pois as comidas típicas eram vendidas.

Voltando a reestruturação da Casa, na administração de Quintela vários equipamentos foram construídos e instalados na instituição. No palácio havia um “teatrinho de bolso” que foi reformado naquele período e, junto à reforma, foram construídos camarins em um espaço no final do teatro. Uma sala de hóspedes, com cama, poltrona e armário para roupa, também foi construída no período, uma vez que se recebia muitos artistas de outras cidades e de outros estados para ministrar cursos e oficinas e havia pouco recurso para a hospedagem desses artistas em hotéis. Com relação aos baixos recursos recebidos pela casa, esse também foi o motivo da construção da cozinha com geladeira, fogão e liquidificador doados, que servia para que ali os membros da Casa fizessem suas próprias refeições. Sobre isso, Quintela diz: *“tinha tudo para não ter que comprar nada, porque não tinha recurso e mesmo assim nada faltava”*.

Quintela encontrou também um abandono das importantes obras ali expostas. Muitas telas estavam estragadas e espalhadas pelo chão pegando mofo. Para organizar tudo, a diretora instalou condicionadores de ar na sala e arrumou as obras em cavaletes de madeiras.

Na parte de baixo da Casa, na Rua Sena Madureira, Quintela abriu uma livraria da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes). O espaço contava com o apoio da Fundação que aceitou vender seus livros na instituição por consignação. Quintela ressalta a variedade da livraria e diz que “tinha tudo”, discos, livros, cartões postais, algo que não havia em Fortaleza naquela época.

O sucesso da Casa de Cultura Raimundo Cella influenciou todo o entorno da instituição. Assim como vimos a iniciativa de alguns empresários, o próprio governo também se mobilizou para que houvesse uma revitalização da região. O exército, na época, se preocupou com a praça, mandou arrumá-la e reinaugurou a estátua em homenagem à Antônio Tibúrcio Ferreira de Sousa²⁰.

²⁰ General brasileiro, herói da Guerra do Paraguai.

Outro exemplo do sucesso da Casa é o livro de visitas. Quintela conta que havia um livro de assinatura de trezentas páginas. Nesse período, a Casa passou a ser visitada por trezentas pessoas por dia, logo, os livros passaram a ser rapidamente preenchidos o que fez com que a direção o abolisse. Quintela diz:

Eu sei que virou o centro que movimentava tudo em Fortaleza. Nem o dragão [Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura], hoje, com a sua grandeza tudo bem, a casa era uma coisa bem pequenininha. Então qualquer coisa enchia, as festas lotavam, todo mundo queria lançar livro na casa, tudo tinha que ser na casa. (Maria Quintela)

A Casa também funcionou como espaço para lançamentos de livros, como dito por Quintela. Vários artistas lançaram livros lá, artistas nacionais, de diversos estados, como Pernambuco e Maranhão, e cearenses também, como o poeta Rosemberg Cariry.

A projeção da Casa era tão grande que, segundo Quintela, ela mesma teria sido convidada a compor uma chapa para a candidatura na qual seria vice-governadora e em outra na qual faria uma “dobradinha”, ela deputada estadual e outro político se candidataria a deputado federal. Além disso, a diretora conta que, na época, havia dois bares famosos na cidade: O Fortaleza e o Flórida. Este último era famoso por servir o melhor camurupim ao leite de coco e era frequentado principalmente por juízes, advogados, promotores, como diz Quintela, “o pessoal de gravata e paletó”, ou seja, o bar era frequentado por homens, em sua maioria. Quintela passou a frequentar o estabelecimento e por conta da sua presença o dono do Bar Flórida mandou construir um banheiro feminino no local, o que não havia até então.

Nesse período, administrado por Maria Quintela, as exposições eram permanentemente renovadas e sempre tinha algo novo e inusitado o que despertava o interesse da classe artística e da população fortalezense em geral. Inclusive, houve na casa o “Salão dos Rejeitados”, um evento que expunha obras dos artistas que não tinham sido selecionados para o Salão de Abril.

Estava tudo muito bem, tudo a mil maravilhas, tudo acontecendo muito bem, muitos projetos encaminhados, consegui a reforma que a Heloisa pediu e que a gente estava lutando a muito tempo, como o teto, as portas. Aquelas portas que estão lá ainda e que foram mudadas por mim. A gente cuidou de tudo, tanto na parte tanto da comunicação com a cidade, com os artistas, da troca, da conservação do prédio, do que é público ser público e não me pertencer. Então foi muito dinâmico, muito vivo, muito importante e acho que marcou a vida de muita gente, dos poetas populares, da classe artistas em geral e dos artistas populares. A casa se prestava a qualquer pessoa, era só combinar os horários para ensaiar. Tinha ensaio todas as horas. Era um local tão legal que reitor ia para lá. O reitor da UFC ia para a casa visitar os grupos. Eu recebi

umas três vezes a visita do reitor Hélio Leite com outro que na época era pró-reitor. Eles iam lá para casa visitar os grupos, conversar, assistir algumas coisas que tinha lá. (Maria Quintela)

Ao falar de artistas populares, Quintela, cita importantes expoentes da cultura popular, como muitos cordelistas, que passaram pela Casa, como Abraão Batista. Houve, inclusive, nesse período, exposições de xilogravuras.

Teve também pesquisa na Casa de Cultura Raimundo Cela. Lá foram publicados dois livros: um sobre Chico da Silva e outro sobre Raimundo Cela. Houve também o início de uma pesquisa sobre os molengueiros idealizada pela Casa e financiada pelo Estado, mas que não chegou a ser apresentada, ou seja, não se sabe o destino. Na ocasião, a direção delegou a coordenação a um sujeito que ficou responsável por coletar dados sobre os molengueiros de todo o Ceará, viajando pelas cidades do estado, fotografando e entrevistando os artistas, mas essa pesquisa nunca chegou à instituição.

A Casa teve vários projetos e realizações nesse período, duas vezes na semana, por exemplo, Estrigas dava gratuitamente assessoria na área das artes plásticas, de como organizar um salão e de crítica de arte. Havia uma verba específica para a música pedida por Quintela, conseqüentemente, um grande número artistas dessa linguagem se reunia na Casa, pois, devido a verba, lá era a sede da Associação dos Músicos Cearenses.

4.2.3 O viés formativo da Casa: os projetos, as reuniões e os cursos

Quintela organizou diversos projetos, cursos, oficinas e reuniões que consideramos importantíssimos na formação da classe artística de Fortaleza naquele período. Teve curso de modelo vivo, com homem e mulher nus, que, embora tenha durado pouco tempo, teve grande repercussão, tanto pelo seu caráter inovador na cidade, quanto pelas denúncias que foram feitas acusando a Casa de expor a nudez às crianças. Teve curso de Yorubá, ministrado por um professor da Bahia, que, a partir do desse curso, a Casa produziu um pequeno dicionário de palavras em Yorubá impressos na própria instituição. Teve curso de Leitura de mãos. Teve um curso de apicultura, de como criar abelha. Este último era oferecido pelo SEBRAI (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) e se destinava a empresários da área. Embora o curso de apicultura não tenha nenhuma relação com as artes, ele foi sediado na casa, pois, na época, havia uma procura muito grande de várias instituições para utilizarem a Casa de

Cultura Raimundo Cela, especificamente o teatro de bolso, organizado por Quintela e que comportava cerca de 80 pessoas.

Assim como o curso de apicultura, também teve um curso de padrões de tecido e padronagem, ministrados por um professor da cidade do Crato. Esse curso se destinava a quem trabalhava na indústria têxtil, fugindo também da área artística, mas importante para a instituição, pois era “quase profissionalizante”, ou seja, a Casa também formou profissionais fora das artes.

Voltando à formação artística, Quintela exemplifica alguns cursos da área das Artes:

Teve um curso de aquarela pelo um espanhol, deve ter ajudado muita gente eu acho. O pai dele também é artista plástico, brasileiro, paraibano, mas erradicado em Barcelona, a mãe é uruguaia. Pablo não me lembro do sobrenome dele. Ele deu o curso de aquarela. Teve um curso de expressão corporal também, que o professor era um argentino, que inclusive nem terminou o curso porque parece que ele estava fugindo da Argentina. Eu sabia da situação dele e arrisquei. (Maria Quintela)

A Associação dos Colecionadores de Livros também se reunia na Casa. Havia também uma instituição responsável por intercâmbio de brasileiros com o mundo e que era sediada na instituição.

Havia também coisas místicas e esotéricas. Além do curso de leitura de mão já citado, o que já é raro e inusitado de se encontrar, teve também, na mesma área, o curso de desobsessão energética de objetos, mais raro e mais curioso que tivemos referência.

Quintela ainda nos diz que embora houvesse cursos, oficinas e reuniões das mais variadas áreas na Casa de Cultura Raimundo Cela, quem mais se beneficiou foram os artistas das artes plásticas e do teatro. Nessas áreas “*tinha muito curso teórico e muita conferência*”. Um exemplo disso foi o Projeto de Lorca que ofereceu a seus participantes diversos cursos e oficinas.

4.2.4 O Projeto de cinquentenário de morte de Federico Garcia Lorca: a montagem do espetáculo Bodas de Sangue

Na gestão de Quintela Almeida, foi realizado um dos mais importantes projetos da Casa de Cultura Raimundo Cela, a montagem do espetáculo Bodas de Sangue que seria, na ocasião, para comemorar os 50 anos de morte de Lorca, na guerra civil espanhola. Para a direção do projeto, Quintela convidou Fernando Bohrer, ator e diretor

teatral carioca, que ela tinha conhecido em um encontro de educadores no Rio de Janeiro. Como os recursos eram poucos para a montagem, Quintela alugou um apartamento na Beira Mar que era considerado um lugar de prostituição na época e as refeições do diretor eram muitas vezes financiadas por Quintela.

Um grande número de artistas do teatro de Fortaleza foi convidado a incorporar o projeto e cabia a Bohrer a responsabilidade de selecionar esses atores. Ele trabalhou no primeiro momento com todos, depois foi selecionando um grupo, vendo os perfis e indicando os papéis. Além disso, tinham outros grupos, como o de Maurício Estevão²¹, um grupo grande, com vários componentes, e ficou que responsável por montar algumas performances e pequenos espetáculos para fazer intervenções pela cidade, divulgando o espetáculo e aguçando a curiosidade da população de Fortaleza para assistir a peça que era culminância do Projeto Lorca.

Bodas de Sangue foi uma mistura das linguagens artísticas. Teve teatro, dança, artes plásticas e literatura. Quintela explica essa mistura pela própria característica do autor que “era um artista completo, ele era artista plástico, ele dançava, ele cantava, ele fazia poesia, ele escrevia para teatro, ele representava, ele fez um pouco de tudo”

Na literatura e na cultura popular, Abraão Batista, cordelista da região do Cariri, escreveu um cordel sobre Bodas de Sangue. O cenário idealizado pelo diretor Fernando Bohrer, foi montado e executado por Descartes Gadelha e Benigno Nóbrega. É interessante ressaltar que a maioria dos artistas não recebiam nada para a realização das atividades, como diz Quintela:

As pessoas eram generosas, as pessoas faziam pela arte, não tinha dinheiro. Aqui ou acolá que aparecia um que dizia ‘só faço por tanto’, as pessoas faziam por generosidade e Abraão foi um. Ele ouviu a história, o Fernando contou a história pra ele desse Lorca e ele escreveu o cordel sobre a peça aí ele ficou. No dia da estreia ele ficou com o vozeirão dele na porta do teatro vendendo cordel para o público e recitando os versos do cordel. (Maria Quintela)

Como Quintela diz, tiveram outros grupos além do que era dirigido por Fernando Bohrer e um deles que participou de Bodas de Sangue foi o de Eduardo Braga²² que era um grupo de teatro de rua e que no início do espetáculo, enquanto o público entrava no Teatro José de Alencar, apresentava a sua versão de rua do texto de

²¹ Ator e diretor de teatro. Figura expressiva das artes cênicas daquele período.

²² Na época, era ator e diretor de teatro. Participou efetivamente da Casa de Cultura Raimundo Cela, junto à Quintela. Atualmente é professor e coordenador do curso de Filosofia da Universidade Estadual do Ceará.

Lorca na praça, em frente ao teatro. O grupo fazia uma cena do boi, de toureiro. O animal apresentava características do reisado e o toureiro era representado por um ator. Essa cena, como dito, acontecia do lado de fora do teatro e, em seguida, o ator entrava e continuava a cena no palco.

Nas artes visuais, cerca de cinquenta telas foram apresentadas no hall do TJA. Sobre essas obras, Quintela nos diz:

Eu distribuí cinquenta telas de um metro por oitentas para 50 artistas escolhidos por mim. Eu quem escolhi os artistas. Eu dava a tela e dava uma carta, a carta era sensibilizando para o projeto Lorca, dizendo o que se tratava, qual era o papel dele, que a gente o reconhecia como um artista de renome importante e tudo, era uma sensibilidade, para projetar naquela tela o que ele achasse importante. Tínhamos a guerra civil espanhola, o fascismo, a poesia do Lorca, os ciganos do Ceará, a migração dos espanhóis para o litoral cearense que veio muito espanhóis para o litoral cearense, a mistura das duas culturas a nordestina e a hispânica. Então a gente dava várias dicas e pedia que colocassem na tela o que eles quisessem. Ai entregava a tela, ele pintava e entregava para gente. Uns fizeram rapidinho, o Marcus Jussier, que já morreu, pintou a noiva, que era um personagem. Mas era perfeito a noiva, era perfeito, não sei onde está essa obra, com quem está. A Nice retratou o fuzilamento do Lorca. Uma moça, que não lembro o nome ela, que já tinha sido diretora da casa, pintou umas folhas, as folhas verdes sangrando. Um vermelho sangue saindo de umas folhas verdes, uma coisa impressionante a captação dela, as imagens que ela captou. O Mano Alencar - eu adorava o Mano, ai veio a amizade, não era nem a qualidade do artista, era o carinho que eu tinha pelo Mano - pintou uns abstratos, mas também bem interessante. O que foi que Descarte pintou? O Descarte foi muito, muito, muito bom. Então cada um expressou uma forma da cultura hispânica com a realidade nordestina, o fascismo, a guerra civil espanhola, a crueldade da guerra. Quando você entrava no teatro, você se deparava com as obras expostas, tinha esse momento. (Maria Quintela)

Na dança, os jardins do TJA foram ocupados por bailarinos que dançavam dança flamenca, todos vestidos com figurinos bem característicos da cultura flamenca.

Nos intervalos da peça, entre um ato e outro, um ator chamado de Casal, Carlos Alberto, que, segundo Quintela, parecia muito fisicamente com Federico Garcia Lorca, representava o próprio Lorca, encenando várias passagens da vida dele.

Na música, o grande nome foi Tarcísio Lima, professor da Universidade Federal do Ceará, que compôs e arranjou toda a trilha do espetáculo, executadas por violinistas do SESC da Barra do Ceará.

A seguir, Quintela nos faz um resumo do enredo de Bodas de Sangue e já nos informa o nome dos dois atores que fizeram alguns dos personagens principais, Joca Andrade e Acácio de Montes, que serão apresentados no próximo capítulo, assim como Benigno Nóbrega, já citado anteriormente:

Você conhece a história da peça? São duas famílias rivais. O Joca, por exemplo, era o filho, o noivo, filho de uma das famílias, e tinha o Leonardo, que era o Acácio, que era filho da outra família, era inimigo e tinha a moça, a noiva. O único que tinha nome na peça era Leonardo, o resto era a noiva, o pai da noiva, a mãe da noiva. Lorca não coloca nenhum nome. A noiva no dia do casamento foge com o Leonardo, o namorado, e deixa o noivo. Ai sai um grupo, a mãe do noivo comandando um grupo de homens armados para encontrar a noiva com o amante, com o Leonardo. Ai eles se encontram, se atacam e se matam de faca. Essa cena terminava com o Acácio e com o Joca mortos, mas na frente do teatro, não era lá dentro não. O público saindo, o sangue e eles deitados no chão, um sobre o outro, mortos em frente ao teatro. A música era linda ‘como uma flauta, com uma faquinha’. Não lembro mais a letra. Tarcísio e os violinos falavam por si só, a coisa mais linda. (Maria Quintela)

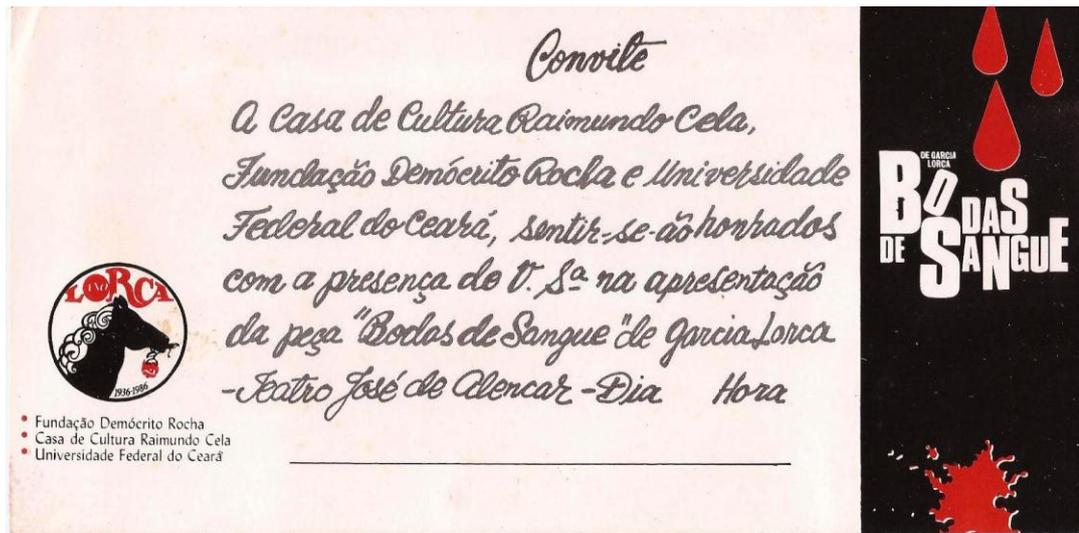
Quintela nos diz que “deu muito trabalhado” para a montagem de Bodas. Como se não bastasse o trabalho, veio também as críticas. Uns diziam que havia muito dinheiro envolvido no projeto. Diziam que Quintela tinha recebido verbas tanto do governo brasileiro, quanto do governo espanhol. Outros diziam que o projeto não daria certo pelo fato de estar sendo realizado e produzido por uma mulher e uma mulher desconhecida no meio do teatro cearense, até então dominado por homens. A diretora diz que recebeu ajuda de muitos amigos que conquistou no seu passado no partido comunista. Vários empresários forneceram materiais para a execução de algumas partes do espetáculo, como Beni Veras, empresário da indústria têxtil, que forneceu tecidos que foram utilizados em figurinos, adereços e cenário.

Com relação às críticas, mesmo havendo um grande número de artistas contra a produção de Bodas de Sangue, Quintela teve apoio de importantes nomes do teatro cearense, como Haroldo Serra, que a incentivou e orientou-a na montagem do espetáculo de Lorca.

O convite foi criação de Augusto Pontes²³. A seguir, podemos ver a digitalização do convite original distribuído na época. Interessante ressaltar que no convite, como este, o dia e a hora do espetáculo eram escritos a mão e, no exemplar que se segue, o espaço destinado a essas informações ainda encontra-se em branco, no entanto, é uma versão original do convite.

²³ Publicitário, ex-secretário de cultura do Estado na gestão Ciro Gomes. Era bastante conhecido e respeitado no meio cultural cearense. Atual como jornalista, produtor musical, publicitário e compositor.

Imagem 3 - Convite original de Bodas de Sangue



(Imagem do convite original de Bodas de Sangue)
Fonte: acervo do autor.

O convite também era um dos elementos que fazia com que várias pessoas achassem que havia muita verba envolvida no espetáculo. A divulgação em jornais, os panfletos e os convites eram todos cortesias de empresários, como Demócrito Rocha, que tinha uma espécie de gratidão por Quintela pela idealização do projeto Universidade Aberta.

Sobre as críticas, Quintela ainda nos diz:

Vários artistas disseram que eu estava ganhando em cima dos artistas, me promovendo em cima deles. Olha a visão como é tacanha. Quer dizer, eu ajudando na formação, trazendo gente de fora, trazendo várias formas de linguagem e eu que estava me promovendo? E eu lá na minha casa, eu não apareci no palco. A oportunidade era deles de brilhar e eu não. (Maria Quintela)

4.2.5 Algumas lembranças de Maria Quintela

Quintela nos lembra de alguns episódios marcantes que ocorreram na Casa durante a sua gestão. Nesse momento, deixaremos de lado o principal objetivo da nossa pesquisa que é o viés formador da Casa e traremos essas lembranças de Quintela que são importantes no resgate da memória da Instituição.

Primeiro, Maria Quintela nos lembra que por muitas vezes tentou deixar claro para os artistas que ali era um espaço público e conseqüentemente nada o que havia na Casa seria de domínio particular. Com isso Quintela recebeu algumas ameaças de morte

o que fez com que membros da Secretária de Segurança Pública enviassem seguranças à Casa de Cultura.

Outra história inusitada contata por Quintela é a do ator Carlos Alberto, o Casal. Este tinha vindo do Pará e pediu para participar do espetáculo Bodas de Sangue em troca apenas de comida e moradia. Antes da estreia do espetáculo, houve alguns rumores que o grupo não poderia apresentá-la devido a falta de autorização, pois Quintela ainda não tinha os direitos autorais. Foi, então, que Casal diz que já tinha morado na Espanha, que era amigo de algumas sobrinhas de Federico Garcia Lorca que moravam no Rio de Janeiro e que facilmente conseguiria os direitos para a montagem. Na própria casa de Quintela, o ator liga para as supostas sobrinhas, diz que a montagem teria sido autorizada e que em breve receberiam o documento. O grupo apresenta Bodas de Sangue normalmente, mas a autorização nunca chegou, assim como a conta do telefone de Quintela que nunca registrou a ligação para o Rio de Janeiro. Depois de tudo isso, Quintela procurou saber quem tinha os direitos sobre os textos de Lorca e não havia nenhuma sobrinha no Rio de Janeiro com esse direito.

Para piorar a situação, Casal, que muitas vezes ao sair da Casa de Cultura ligava para a instituição fingindo ser o seu próprio pai apenas para mostrar aos companheiros que era um rapaz de família, acaba roubando um dos integrantes do grupo. Disse ele que tinha uma herança para receber e pediu um adiantamento para seu colega que não recusou em emprestar o dinheiro. Desde então, ninguém mais viu o ator.

Quintela só conseguiu descobrir a verdade quando encontrou o contato de uma irmã de Casal que disse que o irmão já tinha perdido o pai, que nunca tinha morado fora do Brasil e que, além de ter problemas psicológicos, era uma pessoa perigosa.

Quintela também recebeu a visita de alguns espões da repressão na Casa. Embora a situação na década de 80 estivesse mais branda, Quintela, que antes da direção da Casa de Cultura, já tinha sido presa e torturada cinco vezes, ainda era vigiada pelos militares. Por termos utilizado entrevistas “semiorientadas”, na qual demos aos nossos entrevistados um tema-chave, a Casa de Cultura Raimundo Cela, Quintela não nos informou precisamente os motivos de suas prisões e nem como elas tinham ocorrido, pois esse não era o tema principal da entrevista. O que sabemos, de forma sucinta, é que ela, antes de assumir a direção da Casa, integrava movimentos de oposição ao governo, como o Partido Comunista, logo esses confinamentos teriam sido ocasionados por motivos políticos, acentuado pela forte repressão que havia naquele período à quem se opusesse ao governo militar. Em relação ao espião, Quintela conta

que este pertencia ao grupo de teatro de rua, engolia fogo e fazia malabares. Além do espião ator, Quintela ainda nos conta de outro:

Casa também chamou muito a atenção da repressão. É outro aspecto. Tinha um sujeito que era da polícia, com cara de vovô bom. Acho que era Luiz Gonzaga o nome dele. Era professor da escola de polícia, passou a frequentar a casa e criou a Associação Neném, que era para adoção de crianças e ajudar a dar enxoval para as mães que não podiam. Eles se reuniam lá na casa. O intuito era só espião, as grávidas iam lá conversar e observar. Então depois outro espião me avisou “você é muito visada e fulano está aqui só para te observar”. Porque frequentava todo mundo, frequentava os políticos, frequentava a igreja, Dom Fragoso me visitou lá. Mas agente era de uma simplicidade com todo mundo e democrático demais, muita abertura. (Maria Quintela)

4.2.6 A sua demissão da Casa e a continuação da instituição

Pouco tempo depois de assumir a Casa de Cultura Raimundo Cela, Quintela é demitida. Sua gestão não dura nem dois anos, cerca de um ano cinco meses. A diretora nos diz que sua saída se deu por motivos políticos, pois, pelas suas palavras, o cargo dava muita visibilidade a quem o ocupasse.

Antes de assumir a gestão da Instituição, a diretora, que sucedeu Quintela, primeiramente trabalhou ao lado dela, para depois dirigir a Casa integralmente. Quintela nos diz que depois de sua saída a Casa perdeu toda a sua significância e nada de mais importante aconteceu ali.

Não aconteceu nada. Sabe não acontecer nada? Quem faz as coisas acontecerem é as pessoas, não é a coisa, entregue um grande negócio pra um incompetente que vai tudo a baixo. E graça a Deus eu sempre tive muita competência, a administração está no meu sangue. Eu sou muito boa em administração, eu tenho muita visão. Diz o Auto Filho e o Demócrito dizia muito isso que eu tinha grande capacidade para escolher as pessoas para trabalhar. Saber buscar as pessoas certas para os lugares certos e delegar. Eu sempre deleguei muito, eu nunca fui dona da verdade. Nunca achei que só eu podia aparecer, que só eu deveria dizer ou fazer, então deleguei demais. E sempre fui muito ousada, eu tinha varias coisas, eu tinha credibilidade, tinha a ousadia e tinha muita liderança, eu era liderança. Então esse três elementos a ousadia, a liderança e a credibilidade, eu não devo no comércio, eu nunca enganei ninguém, nunca trafiquei droga, eu tinha um nome a disposição da cidade. Então eu estou te dizendo isso e parece que sou meio vaidosa, mas não é uma questão de vaidade, estou avaliado um fato político. É que as pessoas às vezes pensam ‘a casa está em evidencia, vamos tirar esse politico e bota-lo na Casa para ele aparecer’. Às vezes, acaba estragando a vida da pessoa, às vezes ela nem nasceu para aquilo ali, não tem vocação para aquilo ali. Então a casa acabou-se. Depois que eu sai da casa não aconteceu mais nada. (Maria Quintela)

4.2.7 O início do projeto do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

Por fim, Maria Quintela nos lembra da idealização do Projeto do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura que teve grande influência da Casa de Cultura Raimundo Cela e que, segundo a diretora, teria sido também pensado por ela.

Quintela morava em um apartamento na Praça do Liceu, no Parque Jatai, e vizinho a ela morava a namorada de Augusto Pontes. Frequentemente, Pontes visitava Quintela para conversar sobre a experiência na direção da Casa, os pontos positivos da instituição e o que poderia ser mudado ou melhorado. Então, no governo de Ciro Gomes, entre 1991 e 1994, no qual Augusto Pontes era Secretário de Cultura, ele decide colocar o projeto, que vinha gestando desde a época da Casa de Cultura Raimundo Cela e pensado juntamente com Maria Quintela, em prática. Primeiramente, o projeto é chamado de ECOA (Escola de Arte e Ofício do Ceará) e somente em 1999 o Centro Dragão do Mar seria inaugurado.

4.3 O QUE OS JORNAIS DIZIAM SOBRE A CASA

Decidimos ressaltar no tópico anterior e em toda a nossa pesquisa o período quem compreende os anos de 1985 e parte do ano de 1986, período em que a casa esteve sob a direção da Maria Quintela de Almeida, por acreditarmos que esse período foi o mais “efervescente” da Casa de Cultura Raimundo Cela. Logo, destacamos toda a sua entrevista como fundamental para o nosso trabalho. No entanto, não usaremos a entrevista de Quintela como nossa única fonte na reconstrução da instituição. Como forma de complementar a fala de Quintela e, principalmente, analisar a fundo esse período da Casa de Cultura Raimundo Cela, trataremos nesse tópico as informações vinculadas em jornais da época, principalmente, o jornal O Povo e o jornal Diário do Nordeste, pois, como a própria Quintela afirma, ambos sempre estiveram presentes, cobrindo quase tudo o que se passava na Casa:

A mídia deu uma cobertura importantíssima. O Jornal O Povo já dava porque era meu padrinho, da história que tinha me colocado lá. Então eles me davam muita cobertura e tinha uma jornalista do jornal Diário do Nordeste, no canal 10, Patrícia Alencar. Não sei onde anda essa moça tenho muita vontade de saber. Ela se casou com esse empresário do trigo o Macedo, o Amarílio Macedo, ela se casou com ele. Essa moça era linda, essa jornalista, ela era jornalista estrela do canal 10, todo dia ela estava lá atrás de notícia sobre a casa, todo dia ela inventava uma matéria sobre a casa e descobria uma forma

de divulgar. Normalmente o pessoal dizia que o Jornal O Povo não cobria o que o canal 10 cobria, mas na casa nunca teve isso. Eu tinha cobertura de todos os jornais. (Maria Quintela)

Todas as notícias aqui vinculadas foram localizadas nos jornais O Povo e Diário do Nordeste, na época, os principais veículos de informação impresso do estado e, como dito por Quintela, os dois jornais, que embora concorrentes, davam apoio à Casa. Os jornais e, conseqüentemente, as notícias foram encontradas no acervo da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, localizada no Centro Dragão do Mar de Arte e cultura. Toda a busca durou quatro tardes que foram realizadas no mês de setembro de 2014. Todas as notícias foram fotografadas para que depois pudéssemos consulta-las e analisa-las para que as colocássemos nesse capítulo.

Começaremos a comentar o caráter democrático da Casa de Cultura Raimundo Cela. De fato, nesse período houve uma tentativa de atingir os mais diversos segmentos vinculados à cultura no Estado do Ceará. As realizações da Casa conseguiram estimular artistas, a população fortalezense em geral e, principalmente, órgãos e outras instituições, o que revela o verdadeiro processo de democratização da arte proposto pela Casa. A instituição “pode ampliar o processo de discussão através de um debate sobre o que foi feito anteriormente e conseguiu incentivar o surgimento de propostas que enriqueceram a arte cearense” (entrevista de Maria Júlia Holanda, na época Pró-reitora de Extensão da UFC, ao Jornal O Povo, 11/03/1986). Holanda ainda afirma que o trabalho elaborado na Casa poderia ser entendido como um resgate das atividades de Cultura do Estado e que todo o movimento artístico de Fortaleza, na época, foi impulsionado pela força e dinamismo da diretora da Casa de Cultura Raimundo Cela, Maria Quintela, que fez com que o fazer artístico se tornasse interesse dos mais variados segmentos.

Vários artistas declararam a importância da Casa de Cultura Raimundo Cela para a comunidade artística em geral devido à democratização proposta pelos seus gestores. Essa democratização tornou o espaço mais dinâmico, ampliando as suas possibilidades dentro do meio artístico, abrindo um leque muito mais expressivo dentro da qual estavam presentes não somente as artes plásticas, mas também diversas modalidades da cultura local. Sobre isso, Haroldo Serra, na época titular da Cadeira de Teatro do Conselho de Cultura do Estado, ressaltou:

Vejo a Casa de Cultura Raimundo Cella como um local que deve projetar e realizar atividades. Acho inclusive, muito simpática a medida tomada pela sua diretora, Quintela Almeida, que convoca a todos para discutir e propor novas atitudes para as realizações de arte e cultura da instituição. (SERRA, Haroldo, in. Jornal O Povo, 11/03/1986)

Outros artistas são taxativos e afirmam que o sucesso da instituição se deu por conta do dinamismo que regia a diretora Maria Quintela nos seus trabalhos. Quintela mesmo, em suas palavras, afirma que sempre teve competência, sempre dominou a administração, tinha boa visão e uma grande capacidade de delegar funções, tudo isso motivado pela união três características: sua ousadia, sua credibilidade e sua liderança. Guaraciara Barros Leal confirma isso ao dizer que Quintela conseguiu transformar a Casa de Cultura Raimundo Cella em “algo vivo e estimulante, com uma administração aberta e democrática” e não mede palavras para elogiar o trabalho realizado por Quintela na Casa:

Conheço Quintela Almeida desde quando ela era Secretária de Cultura do Município. Junto à equipe responsável pelas manifestações artísticas, ela realizou um trabalho que posso considerar como um dos mais significativos. Tanto trouxe pessoas para se integrarem ao movimento, quanto nas artes deixou uma promoção bem sucedida: o Caminhão da Cultura. (LEAL, Guaraciara B., in. O Povo, 11/03/86)

Imagem 4 - Guaraciara Barros Leal



(Imagem de Guaraciara Barros Leal)
Fonte: Jornal O Povo, 11/03/1986.

Guaraciara Barros Leal, em seu depoimento, menciona um projeto elaborado por Quintela, anos antes de dirigir a Casa, e que teve grande importância para as artes e cultura local: O caminhão da Cultura.

Outro artista que também movimentou a instituição e que teve importante passagem pela Casa, o poeta e cineasta Rosemberg Cariry, também concorda com Guaraciara Barros Leal, em entrevista para o jornal O Povo. Para ele, “A Casa de Cultura estava aberta para o encontro de artistas, passando a ser um ponto de integração e de discussões que revitalizavam o exercício da arte”. Cariry ressalta, em sua fala, um outro viés importante da instituição: a integração e revitalização da arte. Entendemos aqui que essa integração foi um dos principais diferenciais que a Casa ofereceu neste período dos anos de 1985 e 1986. Como visto, a instituição que antecedeu a Casa de Cultura, o Centro de Artes Visuais, também era responsável pela integração dos artistas, no entanto, isso se restringia às artes visuais. No período em questão, discutimos a integração da arte entendendo o seu sentido mais amplo, abordando todas as linguagens. Consequentemente, o contato com as outras linguagens e as discussões que eram realizadas faziam com que a arte em Fortaleza fosse “revitalizada”.

O artista plástico Marcos Jussier, que trabalhou na Casa em gestões anteriores a de Quintela e que na época era membro do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Cultura e Desporto, assim como dissemos, confirma que houve um alargamento das artes na instituição em função do espaço atingido pela administração da Casa. Jussier via a Casa mais viva, dinâmica nas mais variadas modalidades, devido à diretora ser uma pessoa de cultura ampla e que não setorizava, trazendo, por exemplo, manifestações populares de cultura, como um projeto de mamulengos.

Assim como Jussier, Diathay Bezerra de Menezes, sociólogo que na época era membro do Conselho Consultivo do Museu de Arte da UFC (MAUC), assegura que na Casa de Cultura Raimundo Cela havia diversas atividades realizadas nas mais distintas culturas e diz:

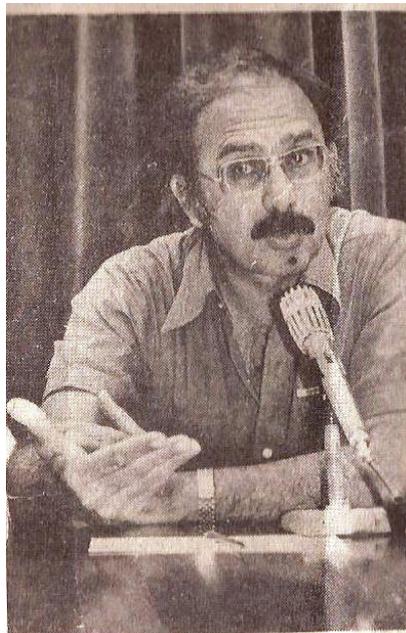
Vejo a realização de cursos, grupos de teatro ensaiando ou encenando espetáculos, artes plásticas e outras. Acredito que a diretora da Casa vem mantendo um nível de atividades boas e acho muito séria. Analiso tudo isso com muito respeito pelo seu trabalho. (Menezes, Diathay Bezerra de, in. O Povo, 11/03/1986)

Imagem 5 - Marcos Jussier



(Imagem de Marcos Jussier)
Fonte: Jornal O Povo, 11/03/1986.

Imagem 6 - Diathay Bezerra de Menezes



(Imagem de Diathay Bezerra de Menezes)
Fonte: Jornal O Povo, 11/03/1986.

Embora pareça que esse texto aborde o trabalho de um profissional a frente de uma instituição, na verdade o que queremos ressaltar é a característica de uma administração, na qual a sua principal preocupação era a integração de instituições, de

grupos e de pessoas vinculadas ao movimento artístico e cultural da cidade com o objetivo de tentar promover um trabalho de intercâmbio entre as linguagens artísticas, estimulando, promovendo, impulsionando e valorizando as múltiplas manifestações artístico-culturais de Fortaleza. Essa gestão, como já dissemos, possuía uma proposta democrática.

Para que fosse mantida essa gestão democrática, a Casa promovia frequentemente reuniões que discutiam com os artistas, instituições e pessoas relacionadas ao movimento cultural cearense, a elaboração de projetos e encaminhamentos na área. Essas discussões contribuíam para que os trabalhos organizados por elas tivessem uma verdadeira relevância e tivessem um cunho expressivo de multiplicador das artes.

Dessas reuniões surgiram vários projetos coordenados e sediados na Casa, como:

Exposições de artes plásticas, shows musicais, cursos, lançamentos literários, debates e palestras sobre arte. Já aprovados e em funcionamento os projetos ‘Encontro de Mamulengos’, ‘Fortaleza Cidade Amada’, ‘Teatro Ateliê’, ‘Formação de plateia’ – debates semanais sobre arte e cultura: ‘Seminário de Preservação da Memória Histórica Cearense’, ‘Dinamização da Casa de Cultura Raimundo Cela’, ‘Reparo e adaptação do prédio da Casa’, ‘Pesquisa e Publicação Vida e Obra de Raimundo Cela’.

O Projeto Teatro Ateliê tem no momento revitalizado a atividade teatral a partir da sua concepção quando remonta ‘Bodas de Sangue’, de Garcia Lorca, homenageando o cinquentenário de morte do dramaturgo espanhol. (O Povo, 11/03/86)

A partir do texto do jornal O Povo, pode-se perceber os vários projetos realizados na Casa e que foram discutidos com os artistas locais. Esses projetos já haviam sido mencionados no depoimento da diretora Maria Quintela de Almeida no tópico anterior. Os jornais Diário do Nordeste e o O Povo noticiaram alguns desses projetos, como o lançamento de um livro do poeta Rosemberg Cariry:

O escritor Rosemberg Cariry lança, hoje, as 20h30min, na Casa de Cultura Raimundo Cela, seu novo livro de poemas: “Iñaron” ou “Na ponta da Língua eu trago trezentos mil desaforos”. São poesias reunidas desde 1980 que guardam uma antiga preocupação do autor com o aspecto social, mas com uma diferença: agora Rosemberg deixou um pouco de lado personagens populares, marginalizados pelo capitalismo selvagem e escreveu alguns poemas de amor, repletos de lirismo. [...]

“Iñaron” é o quarto livro de poemas que Rosemberg publica. Já lançou “Semeadouro”, “Despretensionismo” e “S de Seca – SS”. Escreveu também, “A Lenda da Estrelinha Magra” (contos) e “Cultura Insubmissa (ensaio). (Diário do Nordeste, s/d)

Imagem 7 - Rosemberg Cariry



(Imagem de Rosemberg Cariry)
Fonte: Jornal O Povo, 11/03/1986.

Outro projeto presente na programação do órgão, era o programa de animação cultural que acontecia às sextas-feiras nos calçadões da casa, intitulado “artes na Ruas”. Nesta ocasião reunia-se um número representativo de artistas das mais diversas modalidades, juntos realizando shows e discutindo, sobretudo, a atividade de arte como forma de expressão universal, uma vez que era realizada na rua, em pleno centro da cidade de Fortaleza e poderia ser aproveitada por qualquer público, de artistas a não artistas, de camelôs, a outros profissionais, como médicos e engenheiros, por exemplo, que por ali circulavam. Sobre isso, que aqui chamamos simpaticamente de sarau, o jornal Diário do Nordeste, noticiou como forma de divulgação a seguinte matéria:

Às sextas-feiras, defronte àquela casa realiza-se o programa Pátio do Largo do Rosário, que reúne artistas, poetas e cantores para um show livre. O programa faz parte de uma ideia de criar mais espaços públicos para manifestações de cultura em todos os segmentos. (Diário do Nordeste, 15/01/85)

Além dos vários projetos mencionados, a Casa também ofereceu vários cursos, o que, nossa visão constitui a característica formadora da Instituição. No campo das artes em geral, como dito por Quintela, a Casa beneficiou principalmente as artes visuais e o teatro. Naquela, houve vários cursos visando a formação artística na cidade de Fortaleza. No ano de 1985, a instituição sediou um curso básico de pintura, voltado especialmente para principiantes. O curso tinha o objetivo de levar ao aluno

conhecimentos relacionados à pesquisa, a observação, estudo e percepção, para que ele próprio descobrisse o caminho ao desenvolvimento de sua técnica. O curso oferecia em seu conteúdo o estímulo a percepção visual, incluindo noções de cor, forma, luz, profundidade e volume, através de exercícios e de aulas práticas. Ressaltamos a importância do caráter formativo desse curso uma vez que, como dito pela própria professora, era voltado para principiantes, pelo seu viés básico. Como não há registros dos participantes desse curso, a hipótese é que ele foi benéfico tanto para aqueles que estavam interessados em iniciar uma carreira artística, quanto aqueles que dominavam outras linguagens artísticas, como a música e o teatro, e, também, pode ter beneficiado sujeitos que dominavam a técnica, mas que ainda não dominavam a prática, como arte educadores que muitas vezes são direcionados para essa disciplina sem ter a devida formação, ou, quando tem a formação em artes, em sua maioria, são licenciaturas em determinada linguagem, o que faz com que o professor a domine muito, mas não domine as outras linguagens.

Sobre esse curso, o jornal O Povo noticiou:

Estarão abertas, a partir da próxima segunda-feira, na Casa de Cultura Raimundo Cela, as Inscrições para o curso de pintura, a ser ministrado, a partir de três de junho próximo, pela artista plástica Liloye Boubli. O curso terá duração de um mês com aulas à noite, de 18h30min às 20h30min., três vezes por semana e se destina a principiantes, que terão acesso nos dois meses seguintes, a um atelier livre, instalado também na Casa de Cultura, para prática dos ensinamentos obtidos durante as aulas. (O Povo, s/d)

É importante salientar o desenvolvimento pleno das Artes na Casa de Cultura Raimundo Cela. Como visto no trecho do jornal acima, além do curso de formação, os, então, novos artistas tinham a oportunidade de fazer as suas obras de arte na instituição. Não temos registros se essas obras, confeccionadas durante o ateliê o qual os alunos colocavam em prática o que aprenderam durante o curso, foram vendidas. No entanto, há registros de outras experiências, na qual, os artistas vendiam as suas telas. Assim, percebemos como uma circulação da arte na cidade de Fortaleza, naquele período, uma vez que a população poderia comprar as obras para o seu deleite ou fruição estética e, aos artistas, restaria o lucro com a venda o que incentivava a produção de mais obras de artes, pois todo o valor adquirido com a comercialização das telas era revertido para a aquisição de novos materiais, como noticiou o jornal Diário do Nordeste:

Largo do Rosário – Em pleno funcionamento na Casa de Cultura Raimundo Cela- entrada pela Sena Madureira – a oficina de arte que confecciona telas e molduras a preço de custo.

O programa foi financiado pelo BNB e o lucro obtido será para reposição do material usado pelos artistas. (Diário do Nordeste, 15/01/85)

Além da oficina, do ateliê e da comercialização das obras, a partir desse curso também houve uma exposição de fotografias da professora Liloye Boubli. Isso nos mostrava o bom nível dos professores trazidos para ministrar os cursos e também a ligação que as atividades da Casa mantinha, ou seja, um curso não se restringia apenas a um curso, dele se aproveitaria ao máximo, como exposições e venda de obras de artes.

Carioca, formada em Artes Plásticas na Universidade de Brasília, Liloye Boubli, que também é fotógrafa, mostrará uma série de fotografias, em junho, na Casa de Cultura Raimundo Cela, numa exposição que contará com a participação dos trabalhos do também fotógrafo Venâncio. (O Povo, s/d)

Ainda dando continuidade aos cursos que a Casa de Cultura Raimundo Cela ofereceu, outro curso importante realizado na instituição foi o de coreografia, ministrado pela professora Eliana Madeira. Ressaltamos esse curso, dentro dos achados nos jornais, por constituir um exemplo de curso numa linguagem diferente do teatro e das artes visuais, vistos, por nós e por Quintela, como os mais beneficiados. Além disso, pretendemos mostrar o conteúdo dessa oficina de coreografia, inserida na linguagem da dança, com o objetivo de, mais uma vez, ressaltar a característica de ponto de articulação das linguagens artísticas da Casa de Cultura. Sobre essa oficina, o Jornal O Povo noticiou:

Corpo, arte, saúde e educação, dentro de uma linguagem contemporânea, é o que envolve a proposta de trabalho da professora Eliana Madeira, responsável pela oficina de coreografia, que está incluída na fase de preparação para montagem da peça “Bodas de Sangue”, sob a direção de Fernando Bohrer, em comemoração aos 50 anos de morte do escritor Federico Garcia Lorca. A oficina está sendo ministrada na Casa de Cultura Raimundo Cela, às terças, quartas, quintas e fins de semana, a partir das 19 horas.[...]

Corpo e Coreografia – Responsável, portanto, pelas movimentações coreográficas do espetáculo, ela diz que oferecerá ao elenco escolhido, antes de tudo, uma completa orientação científica do trabalho de corpo e coreografia. Em suas aulas Eliana procurará, não apenas trabalhar os movimentos emocionais do corpo e sua integração no grupo como um todo, mas também desenvolver a consciência corporal e a possibilidade de cada ator na sua ação, peso, espaço ocupado, diferenças de dinâmicas da ação, no ritmo do quadro e ritmo da cena, além das técnicas de desbloqueamento e relaxamento. (O povo, 22/02/86)

Imagem 8 - Fernando Bohrer e Eliane Madeira



(Imagem de Fernando Bohrer e Eliane Madeira, respectivamente, diretor do espetáculo Bodas de Sangue e coreógrafa responsável pela preparação do corpo dos atores)
Fonte: Jornal O Povo, 22/02/1986.

Mas, não somente projetos planejados foram realizados na Casa, outros realizados de última hora também tiveram espaço na instituição. Os Salões de Abril, importante amostra de artes plásticas realizadas todos os anos na capital cearense desde 1943, também passaram pela Casa de Cultura Raimundo Cela e, conseqüentemente, foram notícias nos Jornais, como Quintela Almeida havia relatado. O jornal O povo ressalta em uma matéria os sérios problemas que o evento enfrentava, inclusive de falta de estrutura de sua principal sede, a Galeria Antônio Bandeira, tendo que transferir um dos Salões para a Casa de Cultura. Isso mostra que a Casa de fato estava bem estruturada e organizada para receber eventos e exposições, fruto da reforma concretizada pela direção da instituição naquela época, já que o casarão na década de oitenta já era muito antigo e também poderia passar por problemas “físicos” caso não houvesse reforma alguma. Sobre os Salões de Abril O Povo noticiou:

Fundado em 1943, o mais antigo salão oficial de Fortaleza enfrenta uma série de dificuldades de ordem técnicas e financeira por parte do Departamento de Turismo da Prefeitura Municipal de Fortaleza, heroica e tenazmente contornados pelo Diretor Claudio Pereira e o otimismo contagiante da prefeita Maria Luiza. Uma das sequelas da administração anterior fica evidenciada quanto ao descaso e total abandono da Galeria Antônio Bandeira, nossa única galeria oficial de artes e à cultura. Impraticável para

qualquer mostra já que a infiltração de água, a deficiência na arte elétrica e insegurança danificariam os materiais ali expostos, a mostra teve que ser realizada na Casa de Cultura Raimundo Cela. (O Povo, 11/05/86)

Se pensarmos numa ligação mais próxima dos projetos da Casa de Cultura Raimundo Cela com a Educação, poderemos mencionar a criação da Associação dos Artistas Plásticos Cearenses, que contava, na época, com cerca de noventa e dois artistas associados e, em 1986, era sediada pela Casa. No dia sete de novembro de 1985, os artistas estiveram reunidos na Casa de Cultura para comemorar os 55 anos de criação do Ministério de Educação e Cultura. Na ocasião estava presente o delegado regional do MEC, José Pereira de Oliveira, que na solenidade de abertura do evento disse que “a escola não era o único meio de formar um povo e que entre as outras várias alternativas de educação estava a enorme contribuição dada pelos artistas”. O pintor Milton Amorin, representante da Associação dos Artistas Plásticos Cearenses, ressaltando a importância da Arte na Educação e cobrando uma postura do MEC em relação a participação deste órgão na ligação Arte e Escola, continua a fala do delegado e enfatiza a criação de projetos pensados para a Educação:

Fico otimista com as palavras do delegado, que diz reconhecer no artista um agente de Educação e espero que, a partir de então possamos contar com a ajuda do MEC, no sentido de viabilizar a execução de alguns dos vários projetos que a Associação pretende realizar. Entre estes está o projeto ‘Arte na Escola’, através do qual esperamos poder montar exposições e proferir palestras e debates sobre artes, nos estabelecimentos de ensino da rede estadual e particular. (O Povo, 08/11/1985)

Não temos registro se de fato os projetos idealizados pela Associação dos Artistas Plásticos Cearenses foram viabilizados. No entanto, vemos nesse trecho uma preocupação dos artistas em levar a arte para a escola, e mais, vemos também a importância da Casa na articulação desses projetos, uma vez que a instituição era sede dessa associação, conseqüentemente, local destinado às reuniões e discussões sobre a arte na escola.

Com relação às reuniões, não somente as das associações eram realizadas na Casa. Artistas em geral, como mencionado por Quintela Almeida, se reuniam na Casa de Cultura, como as reuniões da SUDENE²⁴ que eram realizadas para articular os

²⁴ Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste. É uma autarquia especial, administrativa e financeiramente autônoma, integrante do Sistema de Planejamento e de Orçamento Federal. Tem por objetivo "promover o desenvolvimento incluyente e sustentável de sua área de atuação e a integração competitiva da base produtiva regional na economia nacional e internacional"

movimentos culturais, financiando os projetos de cultura e arte no Nordeste, preservando-os e desenvolvendo-os. A casa de cultura Raimundo Cela fez parte dessas reuniões que articulavam os projetos artístico-culturais no Estado do Ceará. Novamente, O Povo noticiou:

Determinados a contribuir com a SUDENE, na busca de linhas para a construção de uma política cultural para o Nordeste, artistas e intelectuais cearenses continuam empenhados na discussão das várias formas do fazer cultural no Ceará. Articulados pela Fundação Demócrito Rocha, Secretária de Cultura e Desporto, Universidade Federal do Ceará e Fundação Cultural de Fortaleza, têm sido feitas várias reuniões, nos últimos meses, visando ao encaminhamento de um encontro estadual, que acontecerá nos dias nove e dez de julho próximo, no auditório da Teleceará. Entre os envolvidos no processo de avaliação e análise crítica das questões colocadas nas várias reuniões realizadas está o poeta Augusto Pontes, um dos defensores da elaboração de um mapeamento cultural, para levantamento de uma visão completa acerca do movimento artístico e cultural do Ceará. (O Povo, s/d)

Por fim, trataremos nesse tópico o que os jornais noticiaram quanto à demissão de Maria Quintela da Casa. Como forma de não preterir um dos lados, assim como foi dada voz a ex-diretora, daremos voz também aos jornais, os quais trazem a defesa do partido político, PC do B, acusado por Quintela por “pedir a sua cabeça”. Longe de qualquer partidarismo, e tentando ser o mais parcial possível, trataremos os trechos como forma de ressaltar a importância política da Casa. Mesmo sem a confirmação de quais dos lados envolvidos estava com a razão – e esse não é o nosso objetivo – a discussão sobre a demissão de Maria Quintela mostra-nos como havia um poder político, uma vez que se estava discutindo politicamente a quem deveria ser o controle da instituição. Para nós, existia sim uma visibilidade a quem assumisse a gestão da Casa e, conseqüentemente, havia uma disputa política para a direção. Deixamos aqui em aberto, e não concluímos a discussão sobre os motivos de possíveis demissões e nomeações, apenas trataremos os relatos de ambas as partes. Interessante também ressaltar é que os dois principais jornais da época noticiaram o fato, o que mais uma vez confere a importância da Instituição:

Casa de cultura: “sobre a exoneração da professora Maria Quintela Almeida da direção da Casa de Cultura Raimundo Cela, o diretório regional do PC do B distribuiu nota à imprensa na qual declara: ‘não temos absolutamente nenhuma ligação com tal fato. Nosso partido não participa da administração estadual, não reivindicou nem lhe foi oferecido o cargo em questão, assim como nenhum outro. Não temos nenhum motivo para pedir a demissão e a nomeação em questão. Nenhuma das duas pessoas envolvidas jamais foi filiada ao nosso Partido e ambas mantêm conosco, a nível de movimento de massas, relacionamento amistoso que desejamos manter’”. (Diário do Nordeste, 27/08/86)

O Diretório Regional do PC do B refutou, ontem, as acusações do Presidente Regional PSB, segundo as quais a professora Maria Quintela Almeida teria sido demitida da direção da Casa de Cultura por pressão daquele partido. Esclareceu que não participa da administração estadual e sequer o cargo em questão foi reivindicado ou oferecido a eles. Por isso não tinham motivos para pedir a sua cabeça.

A direção do Partido Comunista do Brasil esclareceu ainda, a propósito da denúncia do Partido Socialista Brasileiro, que as considera infundadas, pois defende, tanto na área cultural como em outras do Governo, a democratização das nomeações para os cargos, através da participação das categorias envolvidas. E lamenta que a sigla tenha sido vítima de “calúnias” e espera que os artistas e o povo ‘não se deixem envolver por falsas acusações, que acabam servindo a quem sempre perseguiu nosso partido. (O Povo, 27/08/87)

5 A CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA COMO UM ESPAÇO DE FORMAÇÃO

Neste capítulo, dedicaremos à importância da Casa de Cultura Raimundo Cella na formação de atores e profissionais do teatro em Fortaleza. Para isso, trataremos como dados as entrevistas feitas com quatro sujeitos ligados às artes cênicas, que passaram pela Casa e que participaram dos projetos realizados pela instituição.

Para chegarmos aos entrevistados, contamos com a ajuda de nosso orientador que nos forneceu o contato da Professora Maria Quintela. Com o contato, marcamos uma entrevista quando a pesquisa ainda estava em sua fase embrionária, dessa forma, pudemos coletar algumas informações importantes que nos deram o caminho inicial de nosso trabalho. Nesta entrevista, não oficial e não gravada em forma de áudio e vídeo, e realizada na própria residência de Quintela, na época, maio de 2013, localizada na região do Benfica, anotamos alguns dados que achamos pertinentes para começar a nossa pesquisa, entre esses dados estavam os nomes de artistas que haviam contribuído diretamente com a Casa de Cultura Raimundo Cella como gestores, como Adelaide Gonçalves, e como frequentadores, como Joca Andrade.

Após a nossa qualificação e com os nomes fornecidos por Quintela em mãos, começamos a nossa busca pelos entrevistados. O primeiro viria a ser Joca Andrade que nos concedeu a entrevista em sua própria casa no dia cinco de junho de 2014. Para chegarmos até Joca, contamos com a ajuda das redes sociais que facilitou o nosso contato. Toda entrevista durou pouco mais de uma hora e foi gravada e transcrita por nós, posteriormente analisada e colocada nesse capítulo.

Após a entrevista com Joca Andrade, tínhamos mais nomes de artistas que tinham participado da Casa de Cultura Raimundo Cella, entre eles Benigno Nóbrega, Acácio de Montes e Ricardo Black, que viria a ser nosso segundo entrevistado. Black, assim como Joca, também foi contatado por nós através das Redes Sociais. A entrevista realizada no dia dez de setembro de 2014 foi concedida por Ricardo Black em um restaurante localizado na Cidade 2000. Toda a entrevista que também durou pouco mais de uma hora foi gravada, transcrita e analisada por nós.

Benigno Nóbrega e Acácio de Montes também foram contatados por redes sociais. Nóbrega e Montes foram entrevistados simultaneamente o que nos forneceu uma gama maior de dados, uma vez que cada informação dada por um entrevistado era confirmada e ampliada pelo outro. Toda a entrevista durou quase duas horas e foi

realizada no apartamento de Acácio de Montes. Assim com as anteriores, a entrevista de ambos também foi gravada em forma de áudio, transcrita e analisada.

Por fim, a entrevista de Maria Quintela, que já foi apresentada em capítulos anteriores, foi realizada no dia vinte de agosto de 2014 e nessa segunda entrevista com a ex-diretora da Casa, dessa vez de forma oficial, gravamos o áudio, transcrevemos e analisamos para que pudéssemos construir o capítulo anterior. Essa segunda entrevista com Quintela foi feita em uma sala de visitas de um condomínio localizado na região do Cocó, atual endereço de Maria Quintela e, assim como a maioria, durou cerca de uma hora e trinta minutos.

A ideia de usar somente quatro entrevistas vem primeiramente da dificuldade de localização das pessoas que vivenciaram o período entre 1985 e 1986 na Casa de Cultura Raimundo Cela. Muitos dos atores encontrados já não estavam em Fortaleza, como o ator Pedro Domingues, por exemplo, que hoje mora na cidade de Brasília, trabalhando no Mistério da Cultura e que gentilmente se dispôs a contribuir com a nossa pesquisa, mas que não foi concretizada devido a distância.

Além da dificuldade de localização dos sujeitos envolvidos, um fato chamou-nos a atenção depois das quatro entrevistas realizadas. Como vimos no capítulo do referencial teórico-metodológico, Na História Oral existe o que Daniel Bertaux chama de “saturação” e, desde as primeiras entrevistas, essa saturação foi vista. Nos depoimentos dos quatro sujeitos, havia uma repetição do conteúdo. Todos os relatos, ressaltando a importância da Casa de Cultura Raimundo Cela na formação deles, convergiam para um ponto em comum: as montagens de dois espetáculos na instituição, Bodas de Sangue e Não Verás País Nenhum. Mas, embora haja essa repetição, o importante da saturação é observar o caráter coletivo dos depoimentos individuais, até mesmo palavras e expressões foram repetidas.

Sobre esses espetáculos, já mencionamos muito o Projeto Lorca, no qual a peça Bodas de Sangue estava inserido. Esse espetáculo abordava todas as modalidades artísticas e em sua preparação os atores e técnicos locais puderam ver elementos fundamentais para a sua formação sobre o fazer do teatro e suas mais profundas raízes históricas, constituído, dessa forma, uma experiência formadora. Resumidamente, o Jornal O Povo definiu o Projeto Lorca que

Explorando como base a semelhança existente entre a região de Garcia Lorca – Andaluz, na Espanha – e o Nordeste do Brasil, referido projeto será executado em três fases, que constam de um seminário, coordenado por

Adriano Espínola; uma sequência de performances, nos últimos 15 dias antes da estreia, com desfiles pelas ruas, escolas e bares, do pessoal caracterizado. Na estreia prevista para o início de abril, no teatro José de Alencar, seguida de uma temporada de três finais de semana – o grupo responsável pelas performances voltará a atuar, com caracterizações e recital de poesias, antes da encenação da peça e durante seus intervalos. Está incluído no programa, além disso, uma exposição itinerante de fotografia, que percorrerá vários locais, antes de chegar ao teatro, durante a temporada. O conhecimento de novas técnicas teatrais, a valorização do ator, o incentivo e divulgação do teatro cearense, são objetivos do ‘Lorca’, que conta com o apoio da Secretaria de Cultura e Desporto, através da Casa de Cultura Raimundo Cela, Instituto Nacional de Artes Cênicas, Fundação Demócrito Rocha, Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Ceará e Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura. (O Povo, 22/02/86)

Como dissemos, o espetáculo *Bodas de Sangue* foi uma experiência formadora na Casa de Cultura Raimundo Cela. No campo da formação artística, em especial a de atores e dos profissionais de teatro, o Projeto Lorca ofereceu a seus participantes vários cursos:

Além da oficina de Coreografia, ministrada por Eliana Madeira, o projeto englobará ainda cursos práticos de Fotografia, a cargo de Sílas de Paula e Jacques Antunes; Cenografia – Francisco Veloso e José Tarcísio; Maquilagem e Figurino – Dami Damião e Cacilda; Sonoplastia – Marcos Belmino e César Barreto; Assistência de Direção – Betânia Montenegro, Graça Freitas e Eduardo Braga; Música – Izaíra Silvino, Westerney Seabra e Tarcísio Lima; Iluminação, com Sérvulo; e Cinema, com Joe. A coordenação geral é de Maria Quintela, Adelaide Gonçalves e Valéria Cordeiro. (O Povo, 22/02/86)

Os próprios atores e profissionais que compuseram o corpo de artistas do projeto eram seduzidos por essas oficinas:

Quando começou o projeto Lorca, era um projeto que envolvia muitas coisas. Então tinha oficinas de diversas coisas e me interessava desde já. Tinha oficina para cenografia, como eu era estudante de arquitetura, queria trabalhar com essa parte e porque eu já tinha ligação com artes cênicas. (Benigno Nóbrega²⁵)

Toda essa mobilização de profissionais e preparação dos sujeitos envolvidos convergia para um objetivo:

O “Lorca – hoje no sangue do cotidiano”, é um projeto de integração do teatro com a dança, a música e as artes plásticas. Integração de todas as expressões humanas, com todas as chances, de sair muito bem e mexer com muita gente. Isto porque, não se restringindo apenas a um momento de teatro, vai além, atingindo o público nas ruas, universidades, escolas e bares, e levando-o a se envolver com uma série de atividades. (O Povo, 22/02/86)

²⁵ Em entrevista concedida ao autor no dia 23 de janeiro de 2015.

Mesmo com toda a importância do espetáculo Bodas de Sangue, inserido no projeto Lorca, alguns artistas da época não viram com bons olhos a iniciativa idealizada pela Casa de Cultura Raimundo Cella. Pensadores da arte no Estado não aprovaram a execução do tal projeto, como Eusébio de Oliveira, na época Diretor da Casa Amarela da Universidade Federal do Ceará, que fez duras críticas ao Projeto em uma entrevista ao Jornal O Povo. Em 1986, após a concretização do Projeto Lorca, ele comentou:

Na verdade se faz arte no Ceará com artifício, e ultimamente criou-se uma famigerada ameaça a Fortaleza, que está sendo invadida por elementos egressos dos mais distantes rincões do país, mineiros, cariocas, paulistas e curitibanos, que chegam aqui na cidade trazendo projetos debaixo do braço – porque são, na minha opinião, elementos aventureiros, mal sucedidos nos seus locais de origem – chegam aqui e a própria imprensa local abre manchetes imensas para seus famigerados projetos. Isto, porém, só justifica a questão da colonização, que eu, particularmente ainda acho um pouco maniqueísta, pois o que existe realmente é uma ideologia dominante que estimula os cordéis numa folclorização que vai bater nas portas das artes plásticas, da dança, da música, do teatro. [...] Vimos agora recentemente, na área de teatro, o Projeto Garcia Lorca que foi, ao meu ver, um belíssimo fiasco. Para o mesmo foram destinadas muitas verbas, mas, na verdade, os artistas e todo o elenco não viram sequer o fio da meada desse processo. (O Povo, 25/05/1986)

E continua:

A Casa Amarela²⁶ está completando 15 anos de constantes atividades. Mantemos aquele espaço através de cursos de fotografia e cinema. Não podemos fazer mais porque somos tratados na base da operação gota-à-gota. Não se investe naquilo que é nosso, preocupa-se, e isso em todos os setores: cinema, teatro, música artes plásticas, em promover a eventomania, é a política diversionista. Porque as nossas entidades não acreditam, embora saibam de nossa modesta competência, e não se interessam em nos dar um instrumental de redenção para esse trabalho que certamente perturbaria a arquitetura de projetos que só beneficiam pessoas outras que não estão comprometidas de maneira nenhuma com a realidade cearense. O Projeto Garcia Lorca é um desses exemplos. É dirigido por um jovem de fora, que não tem identidade com a terra e que aqui chegou de repente, no último verão. (O Povo, 25/05/1986)

A fala de Eusébio de Oliveira serve para avaliarmos a importância do Projeto para a população de Fortaleza. Primeiramente, embora o projeto tenha sido dirigido por

²⁶ Hoje, Casa Amarela Eusébio Oliveira. Instituição vinculada a UFC, inaugurada em 27 de junho de 1971, a Casa oferece cursos nas áreas de cinema, fotografia e animação, além de formar plateias para a área de audiovisual, difundindo a memória do povo cearense. Dispõe de vasto acervo de filmes, vídeos e fotografias. Promove o Cine Ceará, terceiro maior festival de cinema do Brasil, e disponibiliza uma videoteca para estudantes, professores da Universidade e população em geral. A Casa dispõe ainda de laboratório de fotografia, núcleo de animação, ilhas de edição, salas para os cursos de fotografia, cinema e vídeo e o Cine Benjamim Abraão, com capacidade para 146 pessoas. A Casa Amarela mantém parceria com a Associação Cearense de Cinema e Vídeo, com o Núcleo de Cinema de Animação do Ceará, vinculado à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), e com a Associação dos Amigos da Casa Amarela Eusébio Oliveira.

um carioca, todos os atores e profissionais envolvidos eram cearenses. Em segundo lugar, pensando somente no lado financeiro, na falta de investimento que se dá as produções artísticas locais, fato que se observa até hoje, e na pouca remuneração dos profissionais envolvidos no processo de montagem de Bodas de Sangue, Oliveira esquece de mencionar a contribuição na formação dos sujeitos presentes no Projeto. Como vimos, várias oficinas foram ofertadas durante o projeto e que acabaram beneficiando futuras montagens realizadas na cidade de Fortaleza devido a um bom número de profissionais terem se qualificado durante Bodas de Sangue, ou seja, o conhecimento adquirido nesse espetáculo pôde ser disseminado em prol de outros que o sucederam, como o próprio Não Verás País Nenhum, construído em criação coletiva a partir das experiências e conhecimentos dos atores envolvidos, muitos deles, vindo do processo de Bodas de Sangue.

Além do caráter formativo de Bodas, Oliveira também esquece da importância da experiência para os atores, que muitas vezes vale mais do que o retorno financeiro. E como vimos no depoimento de Maria Quintela e veremos nos depoimentos dos atores, pouca verba foi investida na montagem do espetáculo, ao contrário do que muitos artistas da época imaginavam.

A montagem do espetáculo começou mais ou menos em dezembro ou janeiro de 1986 e o espetáculo estreou em 30 de Abril de 1986, se não me falhe a memória. Foram quatro meses de projeto e eu entrei já mais ou menos por volta do fim de fevereiro, depois do carnaval. Mesmo o Projeto Lorca sendo bancado inicialmente pela Casa de Cultura Raimundo Cella, o governo não cumpria muito com os compromissos dele, na hora de aparecer o dinheiro, não apareceu. Foi um transtorno. Faltou dinheiro para pagar o diretor, não teve dinheiro para cenografia. Todo mundo que trabalhasse a proposta era essa: ia ter uma grana pelo seu trabalho. Eu pensava que ia ficar rico porque eu fiz a cenografia, cantei, encenei, montei cenário, varri teatro. O próprio Fernando demorou para receber, o Fernando diretor da peça, ele demorou para receber o dinheiro dele. (Benigno Nóbrega)

Com relação à experiência adquirida no Projeto Lorca, os artistas ainda citam que foi “a partir desse processo de Bodas que os profissionais ali inseridos desencadearam no teatro profissional” (Acácio de Montes). Benigno nos conta o que sucedeu Bodas em relação ao profissionalismo:

A proposta era de profissionalizar. Só havia teatro amador e era por isso que todo mundo ia ganhar cachê, o ator tinha cachê, o cenógrafo. Assim foi quase 3 anos fazendo teatro, mas não foi só Bodas de Sangue e Não veras País Nenhum, a gente participou da comemoração de 50 anos da Branca de Neve. Eu fui anão e o Acácio também, lá no Iguatemi. A gente passou um mês em

cartaz com dois espetáculos por dia, eu nunca dei tanto autografo na minha vida. Eu era o Soneca, o João Neto também era anão, o João Neto humorista famoso, o Zé Modesto. Foi muito engraçado, era um texto curto de uns 20 minutos, mas bem legal, com a Branca de Neve e tudo. Era outra coisa e tinha cachê valendo. (Benigno Nóbrega)

Além do profissionalismo, podemos também mencionar que, embora dirigindo por um carioca e explorando um texto de características espanhola, escrito por um espanhol, Bodas também se apropriou de elementos nordestinos, pela proximidade que existia entre a região de Garcia Lorca e o nosso nordeste. As telas que buscavam essa relação de proximidade entre as regiões e o texto elaborado em forma de cordel são exemplos dessa ligação do espetáculo com o Brasil, com a nossa região e com o Ceará.

Porque, assim, o Fernando Boehrer fez uma montagem sintética da nossa nordestinidade, com a cultura hispânica, com a cultura espanhola que é muito valiosa, da Andaluzia principalmente e tem muitas raízes árabes todas as duas culturas. O Ceará é profundamente árabe, Fortaleza é uma cidade libanesa. Do que ele tratava lá na nossa peça é anterior, era na época dos cristãos novos, quando veio muitos judeus e árabes para cá, em 1700, 1600, no final de 1680 por ai. Daí em diante o povo que vinha clandestinamente para cá para não morrer na península ibérica ou seja, na Espanha ou em Portugal. (Benigno Nóbrega)

O espetáculo trouxe benefícios não somente para os artistas envolvidos, mas para toda a população de Fortaleza, uma vez que as sessões, todas elas lotadas, puderam revitalizar o centro, trazendo a população para a região e mais, trazendo a população para o teatro, fazendo com que os fortalezenses ocupassem o espaço do Teatro José de Alencar, valorizando assim aquele espaço e lavando aos espectadores de Bodas de Sangue a apreciação estética da arte, fundamental na formação de qualquer sujeito. Como diz Acácio de Montes, um dos entrevistados, “a partir de Bodas e Não Verás País Nenhum é que passou-se a ocupar o Teatro Jose de Alencar com produções locais”. Acácio continua falando sobre a grandiosidade do espetáculo de Lorca montado pelo seu grupo: “O projeto era muito grandioso. Tinha espetáculo de rua, tinha o espetáculo de palco, tinha um espetáculo de dança que abria, além da exposição de artes em baixo.” (Acácio de Montes²⁷)

Assim como Acácio, Ricardo Black também ressalta a grandiosidade dos espetáculos Bodas de Sangue e Não Verás País Nenhum, mas, o ator e cantor vai mais longe e diz que o período de montagem das peças foi o “ponto auge do teatro cearense”, comparando a produção com as montagens de outros importantes grupos teatrais locais.

²⁷ Em entrevista concedida ao autor no dia 23 de janeiro de 2015.

Eu acho que ali realmente foi o ponto auge do teatro cearense. Naquela época nós já tínhamos vários picos do teatro cearense, assim com a comédia cearense, e a gente conseguiu isso em todos os nossos espetáculos no José de Alencar. A gente tinha a casa 100% lotada, algo que a gente nunca tinha vivenciado. (Ricardo Black²⁸)

Benigno Nóbrega, ao falar da grandiosidade de Bodas, relembra um fato curioso: a lembrança de uma conversa com um companheiro de cena que temia não ter público, pois, para ele, o Teatro José de Alencar, palco onde foi apresentada a peça, era um espaço muito grande e não teria pessoas suficientes para ocuparem o espaço. Benigno ainda nos relembra o apoio da mídia mencionado por Quintela no capítulo anterior, o que fez com que as apresentações fossem todas lotadas:

Bodas de Sangue se apresentou lá [Teatro José de Alencar], a final de contas era uma coisa do Estado, e foram três finais de semanas. Lembro bem de uma conversa com um colega de cena, que hoje está no Rio de Janeiro, é um excelente psicólogo infantil, ele falava ‘não vai ter ninguém, você vai ver, esse teatro é muito grande, ninguém vem para peça daqui’. Mas como era uma coisa da Casa de Cultura Raimundo Cela, saiu na TV, jornal, tudo. Nós tínhamos fila na porta do José de Alencar e era uma coisa que começava com o Grupo de Tradições Cearenses²⁹, tinha espetáculo de rua lá fora. (Benigno Nóbrega)

Benigno da Nóbrega, ao falar da grandeza de Bodas de Sangue, ainda destaca mais um benefício que espetáculo trouxe para o teatro local. Para ele, devido a grande mobilização da mídia em divulgar a peça feita por eles na década de 80, as produções locais, hoje, também têm uma boa divulgação na mídia, principalmente, nos jornais. Mas, como Benigno mesmo reitera, o que falta hoje para que os espetáculos locais sejam grandes sucessos é a informação da população.

Naquele tempo a gente lutava muito e olhava a agenda de teatro na semana de Recife e olhava a de Fortaleza, era uma tristeza, sabe? Às vezes não tinha um espetáculo daqui, às vezes nem espetáculo de teatro tinha em cartaz. Hoje, bem ou mal, você abre o jornal e tem mais teatro, mais espetáculos em cartaz, têm espetáculos de boa qualidade em cartaz todos os finais de semana. E quem disse que não tem sem se informar, não está informado. O Centro Cultural Banco do Nordeste está colocando uma programação excelente todo mês, de teatro e dança, uns musicais e tem toda uma produção de musicais agora na cidade. E acho que isso é consequência dessa época, depois dessa época até o sindicato foi criado. (Benigno Nóbrega)

²⁸ Em entrevista concedida ao autor no dia 10 de setembro de 2014.

²⁹ Grupo de folclore e de preservação da tradição cearense. O grupo, que já tem mais de 40 anos de existência e que surgiu de vivência da professora Elzenir Colares na Espanha, iniciou suas atividades apresentando danças espanholas com o nome de Grupo Folclórico Hispano-Brasileiro. Após este primeiro momento, visitando algumas comunidades fortalezenses, foram inseridas as tradições cearenses.

Quando mencionamos a grandeza de *Bodas de Sangue*, além de mencionarmos a sua importância de forma generalizada, beneficiando a cidade em geral, podemos citar a sua importância na vida dos integrantes do Projeto, ou seja, houve também benefícios individuais. Acácio de Montes cita novamente o espetáculo como a sua iniciação no teatro profissional:

Sem dúvidas, foi uma das maiores experiências que tive no teatro. Foi grandioso. A minha iniciação no teatro profissional foi com *Bodas de sangue*. E eu não tinha nenhuma formação de teatro, sai dos grupos amadores de escola e foi ali a partir daquele momento, daquela oficina de 4 meses com o Fernando Bohrer, que eu passei a conhecer os grandes atores de hoje como o Joca Andrade, Jane Azeredo³⁰, grandes nomes. E a partir daí que eu fui buscar formação, a partir desse incentivo, desse projeto Lorca. E como eu disse anteriormente, depois do projeto Lorca, montamos o espetáculo “*Não veras país nenhum*” e também foi um sucesso. (Acácio de Montes)

Voltando à Casa de Cultura Raimundo Cela, foi justamente para a montagem dos espetáculos, *Bodas de Sangue* e *Não Verás País Nenhum*, que os atores e os artistas das artes cênicas começaram a frequentar a Casa, pois antes desses projetos que englobavam o teatro, a instituição já era frequentada por artistas de outras linguagens, principalmente das artes visuais.

Como eu cheguei na Casa de Cultura? Bom, saindo da escola técnica, um seleiro de artistas, a gente montou o primeiro grupo de teatro lá na escola técnica e o primeiro coral. Saindo da escola técnica, ainda querendo fazer teatro, fui trabalhar no Bradesco. Tinha feito um curso técnico de turismo na época e terminei turismo, mas fui trabalhar no Bradesco. Fiquei no banco mesmo, fiquei uns 4 ou 5 anos nesse banco, querendo fazer teatro e não conseguia. Chegou o momento que joguei tudo para cima e disse ‘eu quero fazer teatro’. Pedi demissão de banco e tudo, mas foi quando eu comecei a adaptar para teatro o romance do Ignácio Loyola Brandão: *Não Verás País Nenhum*. Isso enquanto eu trabalhava no Bradesco ainda. Reaproximei-me de Júlio Maciel³¹ que já era contemporâneo da escola técnica, do mesmo grupo de teatro. A gente resolveu montar isso e começamos o nosso trabalho de leitura. Para os primeiros trabalhos, reunimo-nos, os primeiros atores, na Casa de Cultura Raimundo Cela. Então a gente ia aos domingos e sempre que podia, nos horários alternativos, a gente estava lá naquele espaço maravilhoso, que tinha um teatrinho de bolso, que também funcionava como audiovisual, passava filmes de cultura, curtas do V8 ou coisa assim. E começamos, eu, Júlio Maciel, Tica Fernandes³², Joaquim Soares - o saudoso Joaquim Soares que era marido de Tica Fernandes, um grande artista plástico e ator também - e Germano. Começamos a leitura de *Não Verás País*

³⁰ Atriz do sul do Brasil, mas radicada no Ceará, com de 52 anos de experiência nos palcos e representante importante das artes cênicas no Ceará. Também é diretora, produtora e arte educadora, presidiu a SATED-CE.

³¹ Ator e diretor teatral. Foi o responsável pela direção e adaptação do texto de Ignácio de Loyola Brandão “*Não Verás País Nenhum*”.

³² Atriz, diretora, produtora e arte educadora.

Nenhum, quando surgiu o Projeto Lorca da Casa de Cultura, idealizado por Maria Quintela e nós resolvemos adiar a nossa montagem em função do Projeto Lorca, nós nos engajáramos no Projeto Lorca. Assim completáramos o elenco de Não Verás País Nenhum, porque precisaríamos de um elenco numeroso e como o projeto Lorca traria todos esse artistas seria a oportunidade de fazer o Projeto Lorca e depois montar o Não Verás País Nenhum, foi assim que aconteceu. Essa minha aproximação da casa de cultura foi para essa montagem e diretamente com o projeto Lorca que a gente ficou quase um ano de trabalho. (Acácio de Montes)

Enquanto Acácio de Montes fala sobre a sua iniciação no teatro, carreira que segue até hoje, Benigno da Nóbrega relembra a sua primeira experiência como cenógrafo, profissão também que exerce atualmente:

Eu cheguei por intermédio do Acácio. Nós nos conhecemos no Grupo de Tradições Cearenses em 84, dois anos antes desse projeto da Casa de Cultura. Eu só entrei mesmo em 86. Desse grupo tradições, eu fui fazer uma oficina lá na Casa de Cultura. Terminei fazendo parte do cenário de Bodas de sangue. De cenógrafo passei à técnico de cenografia. Passei para ator, pra cantor, ajudei a compor música também com a Lily. A estrela era a Lily Alcalay³³, que cantava e compunha e tinha uma voz incrível. Houve muita coisa que foi de produção coletiva. (Benigno Nóbrega)

Como dito por Benigno e Acácio, foi com o espetáculo Bodas de Sangue que eles tiveram suas primeiras grandes experiências na profissão que seguiriam, no entanto ambos já vinham de algumas experiências anteriores no teatro, mas nada tão grandioso como seria o Projeto Lorca. Acácio relembra a participação em um grupo de folclore e em grupos amadores:

Anteriormente a isso, eu fazia teatro na escola, na escola técnica, um teatro amador, coisa de escola, sem formação. E depois disso foi quando eu passei a engajar o grupo que se originou pelo “Bodas de Sangue” em 86. Antes de Bodas passei por uma experiência muito boa com o Tradições Cearenses, que também desenvolvia, além do folclore, a parte teatral, folclore teatral que a gente fazia também. Em seguida, houve essa convocação pra esse projeto da Casa de Cultura Raimundo Cela que era comemoração do cinquentenário de morte do Garcia Lorca e a Casa de Cultura Raimundo Cela estava reunindo os artistas num projeto grandioso, envolvendo música e várias áreas, artes plásticas e o teatro, principalmente, com o espetáculo Bodas de Sangue. E foi então que eu me engajei de fato no teatro cearense, digamos assim. (Acácio de Montes)

Benigno da Nóbrega também relembra o seu passado no grupo de folclore e nos conta também sobre a dificuldade que era fazer arte naquele período – início da década de 80 – mas ressalta que, embora houvesse muita dificuldade do grupo e da instituição que o mantinha, o antigo CEFET-CE (Centro Federal de Educação Tecnológica do

³³ Cantora e importante nome da música cearense. Faleceu no ano de 2003.

Ceará), hoje IFCE (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará), saíram importantes representantes da cultura do estado, em várias linguagens artísticas:

Com 18 anos ou 17, entro no grupo tradição cearense. Eu vinha da escola técnica, tinha feito o curso de edificações, mas, logo no início, era um grupo muito propício à cultura e a arte na escola técnica, como é até hoje, no entanto resultou no centro universitário de arte, o que é raro. Tem artes plásticas e tem as cênicas, é difícil essa valorização. Começou lá também, naquele tempo. A gente hoje faz toda uma releitura, apesar de todo o problema estrutural que sempre se teve no Brasil - a gente sempre está passando por um problema estrutural, corrupção e todo mundo sempre sabendo que é corrupção - a gente pegou aquela época do Sarney, do Collor, um bocado de bomba e conseguimos fazer alguma coisa. Sei que da escola técnica saiu muita gente e ainda tem gente lá produzindo. Muitos artistas saíram da escola técnica: Júlio Maciel; na música, o Pingo de Fortaleza³⁴; saiu gente das artes plásticas, de teatro; Bruno Correia Lima³⁵; aqueles movimentos de artes plásticas tudinho daquela época; tem gente que hoje é publicitário; boa gente passou também pela escola técnica. Pois bem, entrei no coral, fiz canto coral, depois entrei e fui fundador de um grupo de folclore da escola técnica que acho que fez 30 anos. (Benigno Nóbrega)

Outros atores, como Joca Andrade, chegaram à Casa atraídos pelos cursos e oficiais que a instituição sediava.

A minha ida para a Casa de Cultura Raimundo Cella se dá exatamente aí entre o período de 85, 86, quando eu vou fazer esse curso de Expressão corporal. Era um argentino que depois eu fiquei sabendo que ele era exilado. Ele não chegou nem a concluir o curso, teve que fugir, teve que ir embora. (Joca Andrade³⁶)

Se o conteúdo das oficinas já se mostravam como um atrativo para a classe artística da cidade, essas oficinas também contavam com professores experientes, geralmente vindos de outros estados ou países, o que também acabava trazendo respaldo para a Instituição, não constituído, para nós, como “elementos aventureiros e mal sucedidos” em sua cidade de origem, como mencionou Eusébio de Oliveira. Entre esses professores podemos citar o argentino lembrado por Joca, o professor baiano de Yorubá, a professora de dança Eliane Madeira e o diretor carioca Fernando Bohrer, que dirigiu o espetáculo Bodas de Sangue.

³⁴ João Wanderley Roberto Militão, conhecido como Pingo de Fortaleza é um cantor, compositor, poeta, e pesquisador, expoente na música do Estado do Ceará. Destaque no maracatu cearense, Pingo já realizou diversos trabalhos no Brasil e no mundo.

³⁵ Artista plástico cearense.

³⁶ Em entrevista concedida ao autor no dia 05 de junho de 2014.

Veio o projeto em homenagem ao Federico Garcia Lorca que a Casa de Cultura estava promovendo. Então a Quintela e a Adelaide³⁷ eram as cabeças do projeto e envolvia várias áreas das artes, várias linguagens: as artes visuais, artes plásticas e o teatro de palco e o teatro de rua. E a ideia era montar um espetáculo com o texto de Lorca, então tinha a ideia de montar Bodas de Sangue. Para isso a Casa de Cultura traz um diretor carioca chamado Fernando Bohrer e aí a gente monta Bodas de Sangue. (Joca Andrade)

É a partir da experiência com alguns cursos, como o exemplo de Joca Andrade no curso de expressão corporal, que aparecem os primeiros relatos de contribuições da Casa de Cultura Raimundo Cella na formação do público que por ali passava. Na visão dos entrevistados a principal contribuição de algumas oficinas e da casa em geral foram as relações pessoais que eles puderam estabelecer e que foram fundamentais para as suas experiências futuras no campo da arte e em suas futuras profissões. Ricardo Black nos conta sobre isso:

A gente tinha uma carência muito grande desses espaços e, assim, até hoje nós temos essa carência. E ali, também a cidade era outro momento, a cidade era mais tranquila. Embora a gente tenha até hoje o mesmo problema de conseguir aglutinar os artistas, ali, na época, se havia um campo neutro, porque a gente interagia, a gente conversava, trocava ideias, as pessoas não tinham essa dicotomia. E foi uma época bem interessante da minha vida, conheci diversas pessoas importantes para mim. Eu conheci Lily Alcalay, conheci Aureci Pinheiro³⁸. Quem mais? Cacilda Vilela³⁹. Quem mais? Eu conheci Bruno Correa Lima. Enfim, uma leva maravilhosa de atores. Eliana Olinda⁴⁰. Estavam montando Bodas de Sangue. Eu não estava trabalhando no espetáculo, mas por conta do relacionamento com alguém do grupo, acabei ficando de próximo assim. (Ricardo Black)

Joca Andrade também ressalta os vínculos que criou na Casa de Cultura Raimundo Cella e relembra a oficina de expressão corporal, mencionada por Quintela, e o professor argentino que estava escondido no Brasil:

Eu lembro muito dele (professor argentino). Era um cara muito forte, muito vivo. Foi muito bacana, muito intenso aquilo e uma turma muito bacana. Meus colegas do teatro estavam lá e outras pessoas que eu não conhecia também. Então esse cara possibilitou congrega pessoas que já faziam teatro se conhecerem. Lá eu conheci muita gente que teve uma interferência muito construtiva na minha formação e na minha continuidade no teatro. (Joca Andrade)

³⁷ Adelaide Gonçalves. Colaborada direta na Casa de Cultura Raimundo Cella, considerada por Maria Quintela o seu “braço direito” e responsável pela organização dos projetos elaborados pela instituição. Nome forte da cultura em Fortaleza, Atualmente Adelaide Gonçalves é professora do curso de História da Universidade Federal do Ceará.

³⁸ Atriz.

³⁹ Atriz.

⁴⁰ Atriz.

Embora Ricardo Black, dos entrevistados, não tenha participado do espetáculo *Bodas de Sangue*, na época ele vivenciou a Casa de Cultura Raimundo Cela. Dessa experiência na Casa, Black fala das relações e os importantes artistas cearenses que o influenciaram:

Eu acabei sendo influenciado por essas figuras, porque trabalhei com pessoas bem diferentes: tipo o Joca, que tem essa experiência mais visceral; eu trabalhei com Ari Sherlok⁴¹ que é uma figura altamente tradicional; a Jane que já vem também num teatro mais tradicional. E, assim, eu tive mais experiências com pessoas tradicionais, a própria Erotilde também o teatro dela é tradicional. Mas eu sempre tive a mente aberta para ver outras coisas, porque eu não tinha nenhuma formação, tinha algumas noções porque no meu curso de teologia lá em Recife se estudava um pouquinho de teatro. Tive uma experiência, mas era uma coisa muito primária, não tinha nada grande. O “Não Verás”, por exemplo, permitiu tudo isso, assim, como a gente passou nove meses montando o espetáculo, então foi meio que caldeirão, a galera toda, as experiências todas vivenciadas pelos outros foram colocadas. A gente fez diversos laboratórios até conseguir montar o espetáculo. Eu não vinha com essas informações de teatro, aquelas coisas, nas minhas costas como se eu tivesse que quebrar para o espetáculo. Eu estava solto na buraqueira, eu estava me jogando, o que viesse eu estava topando, então para mim foi mais fácil encarar tudo isso do que para eles que talvez já vinham de outras experiências mais truncadas, mais irrazadas. (Ricardo Black)

Essa característica de cada um aprender com as potencialidades do outro é o que Warschauer (2001) chama de “heteroformação” e “ecoformação”, que constituem juntamente com a autoformação uma categoria da formação, na qual o sujeito é capaz de se apropriar do seu processo formativo, elaborando as estratégias desse processo, assim como as estratégias, os saberes e os sentidos, ou seja, é a formação na qual o indivíduo, mesmo com a interferência de outros, controla a sua própria formação. Resumidamente, para Warschauer, a heteroformação está vinculada aos processos formativos coletivos e à influência dos outros. Nesse sentido, fica clara a heteroformação no processo de *Bodas* pelo depoimento dos atores. Além da heteroformação, outro conceito desenvolvido por Warschauer é o da ecoformação, que seria a formação a partir do meio físico-cultural, ou seja, a relação que fazemos com o mundo, com o trabalho e com a cultura, as circunstâncias vivenciadas. Dessa forma a formação dos atores também se configura como ecoformação, já que os artistas de *Bodas de Sangue* estão inseridos na Casa de Cultura e, vivenciando o processo de

⁴¹ Ator com mais de 60 anos de experiência nos palcos. Considerado por Marcelo Costa um dos “titãs” do teatro cearense. Seu nome é referência no teatro, no cinema e na televisão. Um dos pioneiros da televisão no Ceará, trabalhando na TV Ceará. Recentemente, atuou no cinema no filme “Cine Holliudi”.

construção do espetáculo, puderam aproveitar todo o meio cultural em que estavam inseridos.

Para um dos entrevistados, Joca Andrade, essas experiências formadoras e em coletividade, deram a ele uma continuidade e essa continuidade que ele se refere se deve a montagem, logo após o curso de expressão corporal, do espetáculo Bodas de Sangue, com atores que se conheceram dentro da instituição, e com a montagem também de “Não Verás País Nenhum” que foi montado depois do espetáculo de Lorca com os mesmos atores que haviam se conhecido na casa e na montagem anterior.

Nesse momento a casa de cultura funciona como um lugar importante para a minha formação particularmente por causa do conhecimento. O Fernando chega com uma visão de teatro extremamente visceral, um teatro extremamente coletivo, de parceria, de cumplicidade, de criação coletiva e de construção a partir da poética da pessoa. A gente não chegava para ensaiar um texto, a gente chegava para fazer exercícios para a gente entender quem a gente era. Era muito legal, eu lembro que a gente passava sábados, às vezes, mais perto da estreia da peça, a gente tinha intensivões e chegava lá, almoçava, jantava, praticamente dormia, morava lá. A gente celebrava a vida porque a gente comia junto e curtia junto e ficava ali junto, dias e dias, meses e meses. Durou uns 7 meses ou 8 meses para a estreia da peça. Foi uma troca de informação, de conhecimento, cada um trazendo sua história. (Joca Andrade)

Essa estética teatral que João Andrade Joca chama de “visceral, coletivo, de criação coletiva a partir da poética da pessoa”, até então era algo novo para o jovem ator que havia se formado anos antes no Curso de Arte Dramática da UFC (CAD), o único curso regular que existia na cidade naquela época, mas que na década de oitenta já tinha mais de vinte anos de existência. Os conhecimentos adquiridos nos exercícios feitos durante a montagem de Bodas de Sangue veio a somar com o conhecimento que o ator já tinha, possibilitando uma extensão da sua experiência. Isso se deu principalmente ao currículo tradicional e pouco heterogêneo da escola em que o ator tinha estudado, o CAD:

No CAD, nós tínhamos vários professores e uma abordagem, digamos assim, mais tradicional do teatro. Então, eu fui um ator que iniciou sua formação a partir do teatro clássico, entre aspas, um teatro tradicional. A gente tinha que aprender os conceitos mais tradicionais do teatro: a tragédia, a comédia, o ponto de vista da cultura ocidental e eurocêntrica do teatro, o teatro grego, o teatro dos grandes festivais, o efeito da tragédia; e depois toda a formação da compreensão do teatro medieval, da compreensão da hegemonia da igreja católica e a manipulação do teatro como veículo de catequese; toda essa formação do teatro aristotélico, psicológico, o teatro naturalista,

shakespeariano, stanislaviskiano⁴² que a gente entendia de forma muito superficial, mas que a gente estava ali estudando e que tinha que estudar. Então era uma formação ainda muito amparada num currículo muito tradicional. Hoje a gente vê os currículos das escolas e eles são muito mais abertos e com um cruzamento das linguagens: a dança, o teatro, a música, a artes visuais, estão muito mais próximas nesse sentido. No meu momento primeiro como o teatro no CAD, não. Era separado mesmo. O pessoal de dança vai pra um lado, o pessoal do teatro vai para outro. Então, depois de fazer o curso de expressão corporal com esse cara argentino e participar da vivência com o Fernando Bohrer na Casa de Cultura Raimundo Cela, essas distâncias diminuem. Porque na casa de cultura nessa experiência do Bodas de Sangue a gente cantava, dançava, fazia tudo, preparava o palco, inventava, criava, a gente que fazia a cena, propunha a marca, trazia uma ideia e aí foi a minha possibilidade de aprender outra faceta do teatro. (Joca Andrade)

Assim, como Joca Andrade, os outros atores também citam essa experiência visceral e ritualística proposta por Fernando Bohrer durante o processo de Bodas de Sangue, como Acácio de Montes e Benigno Nóbrega. Acácio diz que “desde as coisas mais simples, o diretor do espetáculo levava todas as ações para o lado do ritual, tudo com o objetivo de envolver os atores”. Essas “coisas simples” mencionadas por Acácio são exemplificadas na fala de Benigno e Joca:

Eu lembro como se fosse hoje, o Fernando Bohrer era um diretor muito bacana, uma pessoa de outra cultura, procurando entender tudo aquilo onde ele estava, com valores muito novos, apesar da gente estar dentro da casa de cultura. Ele chegava uma hora e meia mais cedo, ele trazia balde e queria que nós limpássemos toda a sala de ensaio antes de começar. Os exercícios não começam nos ensaio, começava limpando a sala para quando chegasse, já estava tudo bem cheirosinho. Mas não era obrigado a pegar a hora da limpeza, você podia chegar só na hora do ensaio, ficava a critério de cada um. Então eram coisas novas assim, mais sustentáveis que hoje. Começava o ensaio e já começava nessa parte. E o Fernando Bohrer tinha uma linha de exercício muito dramático, ele era muito sentimento. Eu não sei o que é, mas acredito que seja a forma de trabalho dele, já era daquele jeito. (Benigno Nóbrega)

Na minha lembrança foram as experiências quase que rituais do processo. Tinha dias que o Fernando nos colocava em contato direto com jogos durante pelo menos umas 6 horas por dia. A gente chegava, a primeira coisa que a gente fazia era limpar o chão, literalmente. Pegar água. E aí todo aquele ritual de limpar o lugar, que a Casa de Cultura linda, com aquele chão de madeira, assoalho, então tinha todo um ritual de limpar o templo e depois eu me lembro de rituais que a gente fazia com sabão, com sal grosso, água, terra, areia, comidas, verdadeiros rituais. A gente ia criando e improvisando e aquilo aqui durava duas, três, quatro horas e a gente num lugar que era assim. Então era o contato, era o afeto, era o toque, era a entrega, era descoberta. Tinha toda essa onda aí. E claro, tinham também as crises. Eram muitas pessoas, muitas vaidades, muito jovem. Então tinha um lance assim de um se irritar com outro, de pegar no outro, brigar com o outro, mas que nunca atrapalhou as relações de afeto para o objetivo comum. Eram exaustivos

⁴² Relativo a Stanislavski, Constantin Stanislavski, ator, diretor, pedagogo e escritor russo. Criador do *Método das Ações Físicas*, importante método de estudo teatral e de preparação de atores. Nome de referência nas artes cênicas.

alguns ensaios, a gente via atores perdendo a paciência, brigas, falta de acordo entre conceitos, discórdias de pensamento, mas nada que tenha provocado em mim uma ruptura ou uma cisão ao ponto de ficar magoado, chateado com alguém. (Joca Andrade)

Imagem 9 - Artistas participando de uma oficina de corpo na Casa de Cultura Raimundo



(Imagem dos artistas participando de uma oficina de corpo na Casa de Cultura Raimundo Cela)
Fonte: Jornal O Povo, 22/02/1986.

Na foto acima, do Jornal O Povo, podemos ver os atores experimentando o processo visceral. Descalços num dos salões da Casa, os atores participam de alguma oficina. Os homens sem camisa e as mulheres com roupas “leves” parecem se integrarem a uma única energia, que pode ter sido gerada nesses processos ritualísticos de Fernando Bohrer. Além disso, a integração com o espaço e com as artes é completa. Isso favorecido pelo contato dos pés com o chão, que, por sinal, apresenta uma beleza ímpar, e o contato com obras de artes, pois, como se vê ao fundo, há uma tela.

Para outros sujeitos, como Benigno da Nobrega e Ricardo Black, que hoje não estão inseridos no teatro, mas que indiretamente ainda fazem arte, os espetáculos os beneficiaram nas suas atuais profissões. Ricardo Black fala da relação do teatro com a música e sua segurança e desenvoltura que adquiriu para entrar no palco hoje nos trabalhos musicais e nas apresentações de eventos, após ter tido a experiência com o teatro. Hoje, muitas pessoas buscam aulas de teatro em busca do objetivo de perder a

timidez e saber se comunicar bem em público, experiências que Ricardo pôde desenvolver com os espetáculos montados na Casa de Cultura:

Hoje eu subo no palco com muito mais tranquilidade, graças ao teatro. Não só cantando, mas como cerimonialista. No meu dia a dia eu sou o cerimonialista do Roberto Claudio. Eu que o apresento, sou mestre de cerimonia, a chefe de cerimonial é a Norma Zélia que uma figura que a galera chama de dinossauro do cerimonial aqui. Eu vim mais de apresentar os espetáculos culturais. Apresentei todos os grandes espetáculos culturais aqui do estado, todos os festivais, tudo eu já passei, Jazz e Blues, e tudo isso já passou pelas minhas mãos de alguma forma. E eu acho que hoje, enfrentar uma plateia, por mais que dê aquele frio na barriga, é o mais fácil para mim e cantando também, ainda, que eu ache que é mais fácil fazer um cerimonial do que cantar, apesar de eu comecei a cantar aos sete anos de idade. Então, assim, para mim é uma coisa que eu acho que eu consigo administrar com mais tranquilidade graças ao teatro mesmo, graças as experiências que eu tive. A arte aqui no Ceará, seja ela qual for, seja artes plástica, qualquer uma que você queira, quer dizer, que te dão pra você, é complicado. Até hoje é porque realmente eu acho que o Ceará tem uma coisa estranha. Essa relação com as artes é meio complicada que a gente não conseguiu superar. Mas para mim foi fundamental sim. Para mim foi. Eu estava voltando de Recife, tinha feito o curso de teologia e tinha decidido que realmente aquilo não era o que eu seguiria e já tinha me arrependido de outras coisas que eu tinha abandonado no caminho. Mas eu acho que uma coisa que perdurou, embora eu tenha essa coisa toda, foram essas linguagens toda diluídas. Até depois foi que eu vim entender que na realidade a minha história era essa mesmo, eu tinha aptidões para resolver uma série de outras coisas, permeando as artes. Não pintar, porque eu não pinto, minha mãe pinta super bem. Meu pai foi o fundador da banda do Piamarta⁴³, foi o primeiro maestro, então eu tenho uma história de artes na minha casa desde nascença, meu pai era músico de orquestra. Enfim, é uma coisa que não tem como você se desvencilhar, está no teu sangue, está ali, você vai, tem que se resolver. E assim eu acho que eu consegui resolver isso. Eu sou um cerimonialista, estou muito ali próximo da questão das artes, embora a forma de expressar isso seja bem diferente, mas não deixa de ser um trabalho artístico, tem inflexão, tem uma série de coisa. Essa questão do convencimento, você tem que chegar e jogar a mensagem ali para quem está te ouvindo e você ser convincente. Eu acho que eu consegui me “*aquetar*” um pouco mais, mas me “*aquetar*” no sentido de me convencer de que na realidade eu sou um artista e não tem como me desvencilhar disso, embora seja sofrido, mas eu também percebo que não é um sofrimento solitário. É um sofrimento de todas as classes, todo mundo sofre, acho que até inerente ao fato de você ser um artista. O artista ele precisa de certa forma dessa solidão, dessa dificuldade até para perceber e se expressar de alguma forma. Quando eu falo em dificuldade não é dificuldade financeira, no sentido de passar fome, não sei o que, embora não seja meu caso, mas assim, a galera pena bastante aqui para ser artista, eu vejo isso em “N” exemplos de amigos artistas que têm a vida muito dura, bem mais dura do que a minha. O que realmente me salva e que me conforta é o fato de que tenho um leque de oportunidade como cerimonialista, que me sustenta como cantor, fazendo show ou qualquer outra coisa que eu venha a aceitar fazer, é muito por conta de uma certa estabilidade que eu tenho no meu trabalho. (Ricardo Black)

Se as experiências teatrais de Ricardo Black deram a ele o dom da oratória e uma presença de palco melhor, para Benigno Nóbrega, as montagens o levaram a ter a

⁴³ Escola de ensino fundamental e médio. Famosa por possuir ensino em regime de internato. Famosa por ter uma banda que já conta com mais de 40 anos de história.

sua primeira experiência profissional da arquitetura, área que para o ex-ator está diretamente ligada à arte e profissão seguida por ele.

Eu sou arquiteto e urbanista, não desenvolvo mais nenhum trabalho mais com teatro, faz muito anos que não faço teatro, Quando comecei a fazer teatro eu já era aluno do curso de arquitetura, mas já trabalhava também como arquiteto e já tinha uma ligação com artes cênicas porque vinha de um Grupo de Tradições Cearenses. Era o melhor folclore na época, nos anos 80. Acho que entrei no grupo pra comemorar os 30 anos do grupo e que recentemente ele fez 50 ou 60. Disso ai veio a arquitetura, que também é uma arte, assim como o teatro, antes de ser técnica é arte e antes de ser uma arte, é técnico. Os dois convivem juntos, se tive só técnica ou se tiver só arte não é arquitetura, tem que ter os dois. Eu não sei em que momento houve essa ruptura de não querer mais encenar. O ator tem que ter uma coragem muito grande. Eu fui cada vez menos querendo aparecer. O ator que não quer aparecer é uma coisa difícil. Você pode até gostar de encenar, atuar, mas depois você não querer aparecer muda muito. Hoje eu sou arquiteto, trabalho com arquitetura de interiores. Faço projetos, tenho algumas coisa construídas de casa. Graças a Deus, construo casas que fazem as pessoas felizes. Isso me faz mais feliz do que ser um arquiteto famoso, badalado. Tenho uma produção pequena, mas posso falar de boca cheia: tudo presta. E assim aconteceu. Nesse meio tempo além de acompanhar os amigos que fazem teatro e ser um excelente espectador, eu também desenvolvi trabalhos para cenografia, não só para o teatro, mas para a TV também. Ai permaneceu, de certa forma, essa ligação com o teatro. E existe a arquitetura para o teatro. Hoje já até tem uma disciplina de cenário, eu acho, no curso de arquitetura que era uma coisa difícil de se encontrar naquele tempo. Fiz alguns cenários para a TV Diário. Fiz aqueles cenários para um programa chamado Literatos que até hoje estão no Youtube. Tem Ariano Suassuna falando nesse cenário. São livros gigantes, cada livro era de um autor nordestino. O que hoje eu vejo de mais interessante dessa época, foi o primeiro contato com o teatro em si, pois era um conhecimento que eu não tinha ainda. Eu não tinha dimensão de como tão grande era. Eu não tinha o contato físico com o edificio teatro. Não sabia como era trabalhar com o teatro de palco italiano, como é o Teatro Jose de Alencar. Nunca tinha visto aquilo: um rendimento de 10 metros de altura, não sabia nem o que era rendimento, tapadeira e tal. Eu nunca fiz um projeto de teatro para ser construído, mas tenho certeza que um dia se eu fizer vai ser um super-teatro, por estar familiarizado já com esse universo, por ter essa experiência. Na época, eu parei de fazer arquitetura, só queria fazer teatro. Não cursava mais arquitetura. Eu abandonei, cheguei a ser jubilado. Mas estava sem montar nada e foi quando veio a noticia que eu tinha sido jubilado da arquitetura. Acabei voltando para a arquitetura. Comecei a trabalhar e não voltei mais, Mas o teatro foi inspiração para a arquitetura que eu produzo hoje. Teatral é até difícil de falar, algumas vezes dramática, mas principalmente verdadeira, o teatro é muito verdade, o teatro que for mentira não serve. Então tudo começou assim, esse envolvimento com o teatro, essa simbiose que até hoje me acompanha mesmo longe do palco. Em Bodas foi minha primeira experiência como cenógrafo, de ser somente meu. Eu já tinha outras experiências, como em “Bodas de Cetim”. Em Bodas eram coisas muito bonitas. O palco do José de Alencar era todo branco, forrado com um plástico branco que não brilhava, as tapadeiras encontrei numas sucatas da Comédia Cearense que estavam encostadas lá, peguei até sem permissão. Botei as tapadeiras no palco branco. Tinha um véu de noiva que saia lá de cima e terminava quase na boca de cena, um véu de noiva gigante com uma coroa. No meio disso entravam duas mulheres todas de preto e começavam a torcer um novelo melado com tinta vermelha. (Benigno Nóbrega)

Da experiência com *Bodas de Sangue*, vem a montagem de outro espetáculo: “*Não Verás País Nenhum*”. Joca Andrade e Ricardo Black nos falam um pouco sobre essa peça:

Nesse momento (montagem de *Bodas de Sangue*) eu conheci pessoas que fizeram com que a gente se entrosasse e depois montasse um espetáculo que foi um divisor de águas na minha vida, na vida de todas as pessoas envolvidas, acredito eu, pelos depoimentos que algumas delas já deram ao longo desse tempo e também para a própria Fortaleza daquele tempo, que foi a montagem do espetáculo *Não Verás País Nenhum*. (Joca Andrade)

Foi a melhor experiência de teatro que eu já tive, porque realmente era uma grande família. E assim, a gente já não tinha mais aquele pudor, não tinha mais aquela coisa. A gente tinha uma intimidade e até hoje acho que ainda existe. E eram pessoas assim de diversas idades. Jane Azeredo que é uma figura tradicionalíssima do teatro cearense. É, enfim, foi realmente a minha grande experiência e, assim, apesar de ter feito um espetáculo anterior, ter feito um espetáculo central, eu acho que talvez tivesse tão maduro para fazer um outro personagem. [...] Mas o “*Não Verás*” realmente foi o que teve maior impulso, acho que de todos esses realmente foram espetáculos de sucesso [mencionando outros espetáculos que ele tinha feito], mas acho que o mais significativo foi ele. Porque a ópera a gente tinha todo um apoio do Estado, tinha toda uma mídia por trás, o “*Não Verás*” não, a gente conquistou tudo isso, a gente passou a ter apoio do estado, mas a gente passou a porque a cidade ela se comoveu, ela comprou o espetáculo. Então realmente era uma experiência que nos surpreendia, porque eram filas para entrar no José de Alencar, uma coisa que a gente não via e não vê mais. Raramente você vê uma experiência como essa, mesmo fazendo hoje um espetáculo de fora. (Ricardo Black)

É com “*Não Verás País Nenhum*” que alguns terão experiências significativas em suas vidas, como Joca Andrade que ganha o prêmio mais expressivo da sua carreira: o prêmio de melhor ator do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, organizado pela CONFENATA (Confederação Nacional de Teatro Amador). Na época, o ator passava por um momento difícil na sua vida particular. Sua família, composta por profissionais das mais variadas áreas e com formações técnicas, cobrava de Joca algo que financeiramente fosse mais atrativo do que a profissão de ator e educador, pois nessa época, Joca já era professor efetivo do Estado.

Esse prêmio me trouxe esse significado, sabe? E que aí eu levei isso como: ‘Poxa! Eu acho que para ser feliz não precisa ser dono do Bradesco né? Não precisa uma conta bancária na Suíça, nem nas ilhas Cayman’. E também toda a minha politização como jovem artista que chega e desbrava um mundo que era velado, que era escondido, que tinha conflitos. Eu estava meio revolucionário ali, eu era Che Guevara dos anos 90, 80 e que não estava nem vendo. Então isso me realimenta disso. Então o prêmio foi muito bacana nesse sentido pra mim. (Joca Andrade)

As experiências teatrais vivenciadas na Casa de Cultura Raimundo Cela também possibilitou aos atores experimentar um teatro coletivo, visceral e abstrato, possibilitou aos atores a possibilidade de sair de suas zonas de conforto e desenvolver outras habilidades indispensáveis a um profissional das artes cênicas. A interdisciplinaridade - que também pode ser caracterizada pela “heteroformação” (articulando às experiências dos outros) e pela “ecoformação” (a influência do meio físico-cultural) - e a junção de outras linguagens artísticas que havia na Casa é percebida nas falas dos entrevistados ao relatar suas limitações e seu potencial, como Joca que menciona as suas habilidades com o corpo e Ricardo Black que cita o seu potencial com a voz, com a música. Ricardo diz:

Eu que mexia um pouquinho com os meninos, porque a gente [se referindo a ele próprio] cantava. Quando chegava a hora de cantar, era comigo. Quem dava ‘pitaco’ era eu ali. Era muito legal. Foi uma experiência assim, eu diria, embora tenha uma direção, foi uma coisa meio que coletiva assim. (Ricardo Black)

Enquanto o potencial de Ricardo Black era com a voz, Joca Andrade era o responsável pelos ensinamentos no trabalho com o corpo, devido à experiência que tinha com a linguagem circense. Joca também relembra da multiplicidade de experiências:

Quando eu chego na Casa de Cultura Raimundo Cela, eu vou com o corpo do cara que se descobre contorcionista. Então lá, nas experiências que eu tive, experimentavam a gente em várias modalidades. Tinha gente que tinha coragem de pular de 10 metros de altura em cima de um colchão pequeno e fino. Eu não era disso. Eu já tinha um corpo formado, mas ainda tinha um corpo muito flexível. Então eu entrei no grupo que ficou com a parte de contorcionismo. E aí eu vou para a Casa de Cultura Raimundo Cela e isso era uma potência para mim lá, era o meu diferencial. Eu não cantava bem, eu não representava bem, mas se era para fazer alguma coisa com o corpo, eu estava de prontidão. Cada um nessa coisa de descobrir onde estava a tua virtuosidade. Então isso é um acúmulo. Não é uma coisa inseparável. (Joca Andrade)

Até aqui afirmamos que a Casa e a convivência nela vivenciada possibilitou o desenvolvimento de habilidades dos atores que passaram pela instituição, mas como visto na fala de Joca, o ator defende “que não é exatamente desenvolvimento de habilidades”. Discordamos do ator, pois acreditamos que a arte é um veículo privilegiado para motivar o desenvolvimento das potencialidades inatas. Ao servir de palco para vivenciar experiências e sensações conhecidas, facilita a integração do educando no grupo de trabalho, proporcionando-lhe um maior conhecimento de si próprio, promovendo a sua auto-estima e contribuindo para melhorar o desempenho nas

diferentes atividades que lhe vão sendo propostas. Segundo John Dewey, todo homem é ser resultante das experiências que constrói, seja de modo intencional ou não. O acontecimento da experiência faz parte da evolução do indivíduo, ajuda-o a construir conhecimento, a movimentar-se no meio em que vive. É na interação com o meio social, com outros objetos e indivíduos, que o ser humano consegue estabelecer situações novas de construção de conhecimento. Os desafios que se colocam no cotidiano de todas as pessoas, bem como a reação que cada um tem frente a esses são responsáveis pelo seu desenvolvimento e pelo seu aperfeiçoamento. A experiência vivenciada com a arte se caracteriza por ser uma experiência com qualidade estética, pois tem uma unidade constituída por “uma qualidade ímpar” que perpassa todo o processo, relacionado tanto ao plano do sensível como do inteligível. Dewey (2010) ressalta que numa experiência “a ação e sua consequência devem estar unidas na percepção. Essa relação que confere significado; apreendê-lo é o objetivo de toda compreensão”.

O interessante de Não Verás País Nenhum, assim como no próprio espetáculo de Lorca, foi o processo coletivo de montagem. Por sinal, “Não Verás”, como dito anteriormente, foi realizado por muitos atores que tinham participado do processo de Bodas de Sangue, conseqüentemente, profissionais que tinham adquirido conhecimento e experiência com o projeto Lorca. Esse processo coletivo de montagem é visto muito nas peças atuais e é característico de um teatro contemporâneo. Acácio de Montes e Ricardo Black relembram esse “grande elenco que se juntou” (Benigno Nóbrega)

Eram tempos tão difíceis. Depois que acabou a gente segurou o projeto e a gente viajou - nós viajamos com o espetáculo para um festival nacional de teatro amador, a FESTA chama o Festa ou a Festa, não lembro como se chamava. Aliás, não, Festa era aqui. Enfim, era um festival nacional que eu esqueci o nome. Depois formou-se um grupo com aquela peça pronta que não tinha dono, a final de contas, nós viramos os donos. A peça não era de ninguém, nada do que tinha lá era da Casa de Cultura. (Acácio de Montes)

Apesar de as linguagens serem bem diferentes, mas, assim, como construir um personagem? Essas nuances que um personagem, independente da linguagem exige, eu acho que eu levei daí. Então eu acho que esse foi o meu intensivão mesmo. E Não Verás por conta dessa história, dessa vivência diária e apesar de ser o primeiro espetáculo do Júlio Maciel na direção, havia outras pessoas realmente com uma grande experiência de teatro, tipo Joca, tipo Aureci, tipo Jane e tinha uma co-parceria com o Acácio. O Acácio também uma das pessoa que escreveu o espetáculo, adaptou para o teatro. (Ricardo Black)

Imagem 10 -Artistas pintando coletivamente



(Imagem de artistas pintando coletivamente, na Casa de Cultura, um painel que seria exposto na Delegacia do MEC)

Fonte: Jornal O POVO, 08/11/1986.

A Imagem nos mostra um processo coletivo de produção artística realizado na Casa. A foto do Jornal O Povo serve somente como ilustração do que é um processo coletivo, uma vez que mostra isso nas artes visuais e não no teatro. Mas, para nós, o importante é que esse trabalho também foi feito na Casa de Cultura Raimundo Cela.

Contudo essa multiplicidade de habilidades marca outra característica na formação dos atores, em especial de Joca Andrade. A convivência com outros sujeitos e suas habilidades desenvolvia as habilidades do ator, embora ele próprio não a considere como um desenvolvimento de habilidades. Como vimos anteriormente, para o ator há um acúmulo e, em sua fala, a escola, no caso a Casa de Cultura Raimundo Cela, seria responsável por conscientizar o aluno de como utilizar essas habilidades acumuladas:

Naturalmente a gente já canta, naturalmente a gente já dança, mas de uma forma muito empírica, pouco consciente. Então a escola nos possibilita tomar consciência de como utilizar esses recursos que não é exatamente desenvolvimento de habilidades - porque aí o Grotowski⁴⁴ vai dizer assim: “não, vamos pela via negativa, ninguém quer habilitar ninguém, a gente quer

⁴⁴ Jerzy Grotowski. Diretor de teatro polaco. Figura central no teatro do século XX. Criador da estética teatral conhecida como “Teatro Pobre”, no qual postula um teatro praticamente sem vestimentas, baseado no trabalho psico-físico do ator.

desabilita, para encontrar o humano que tem em cada um” - Mas até então eu não sabia nada de Grotowski. Eu queria o que? Aprender a cantar, aprender a dançar, aprender como ser ator hollywoodiano, um ator da Broadway, a gente queria aprender a fazer musical, aprender a fazer tudo. Claro que depois a gente defende que o ator tem que aprender a fazer tudo isso, mas não é mais aquela de vedete. (Joca Andrade)

Outro fato muito importante que observamos nas entrevistas, em especial nas de Acácio de Montes e Joca Andrade, de forma menos direta, mas passível de se estabelecer ligações, foi que a casa também foi responsável indiretamente pela manutenção do teatro no Estado do Ceará. A partir da experiência adquirida na Casa de Cultura e a continuidade no trabalho com teatro, os dois fundam dois importantes centros formadores de atores, Joca na capital Fortaleza e Acácio no interior do estado, na cidade de Icó. Ambos os projetos são fundamentais, pois mantem a continuidade da cena teatral estado, formando atores iniciantes.

Com relação à Joca Andrade, podemos dizer que a Casa de Cultura Raimundo Cela teve um importante papel na vida profissional do ator. Como vimos, as experiências vividas na casa alimentam o então ator iniciante Joca Andrade fazendo com que ele continuasse a sua carreira artística e, em 1991, Joca fundou e se tornou professor do Curso Princípios Básicos de Teatro, do Teatro José de Alencar. No final dos anos 80 o Teatro José de Alencar é fechado para uma restauração e em 1991 reaberto. O espaço que hoje é conhecido como anexo e que antes funcionava a Faculdade de Odontologia da UFC é cedido ao governo do estado. Nesse espaço, a então secretária de cultura, Violeta Arrais, inaugura o Centro de Formação e Pesquisa em Artes Cênicas, um lugar para intercâmbio e para formação na área do teatro. Nessa época, Joca Andrade, juntamente com outro ator e professor, Paulo Ess, ministram oficinas no local que funcionava muito semelhante à Casa de Cultura Raimundo Cela. Somente depois de um tempo, Joca e Ess pensam “num curso que tivesse uma carga horária maior e que atendesse uma demanda que estava interessadíssima”, criando o CPBT que até hoje funciona no mesmo local, formando diversos atores na cidade de Fortaleza.

Eu permaneci porque acabei que virei professor de teatro, sou funcionário público do estado, dou aula como professor de Educação Artística. Tive a felicidade de pedir a minha disposição para o teatro José de Alencar onde eu pude priorizar o meu trabalho de educador de teatro, foi onde eu fui me aprofundar nos estudos da pedagogia do teatro. Conheci mais a estética e aí isso talvez tenha alimentado a minha permanência dentro do teatro e também a minha frequência como ator, fazendo espetáculos, dirigindo espetáculos e sobrevivo disso. (Joca Andrade)

Assim como Joca, Acácio de Montes também fala sobre o seu trabalho de hoje formando atores no interior do estado e sobre a sua continuação com o trabalho no teatro:

Eu me mantive no teatro. Embora havendo lacunas, a gente foi fazendo oficinas, cursos. Fui morar em São Paulo, fiquei 9 anos em São Paulo e lá também nunca deixei de fazer teatro. Fiz alguns espetáculos, inclusive com remanescentes de Bodas, Lily Alcalay. Fiz espetáculos bem famosos, de teatro infantil, que foi premiado pela Folha que a gente fazia como ator. Eu fazia a vaca Lelé, de Jean Bruno, fiz a vaca Lelé lá em São Paulo. Também escrevia. O primeiro texto que escrevi foi encenado por um grupo que a gente tinha numa escola. Uma amiga tinha uma escola de teatro que eu fui auxiliá-la. A gente dava aula em dois teatros, no teatro da Paulista e no Teatro de Alphaville e lá a gente montou esse musical. Depois disso voltei para cá para o Ceará e fiquei 10 anos num projeto em Canindé que a gente trabalhava com jovens também. Era um projeto grandioso, a gente reunia em cada montagem, a gente contava a história de São Francisco. A gente ficou com esse projeto durante 10 anos, era um projeto do Simonetti, José Alberto Simonetti⁴⁵. Juntando atores, figuração e equipe técnica a gente trabalhava com quase 500 pessoas entende? Eu comecei como ator e depois comecei a dirigir esse espetáculo, durante 10 anos a gente permaneceu. E depois disso continuei a trabalhar com teatro, fazendo oficinas pelo interior e até agora estou em Icó. Atualmente eu estou morando em Icó, desenvolvendo um trabalho com jovens. É trabalho de teatro. Basicamente é um teatro de formação de novos atores, elementar mesmo, de princípios. Princípios básicos, um curso básico de teatro. E já estou há dois anos fazendo isto lá em Icó, pela prefeitura. Sou lotado no teatro da Ribeira dos Icó⁴⁶, que é o teatro mais antigo do Ceará e basicamente isso: um curso de formação e interpretação. Trabalho com corpo e voz. Sempre que a gente pode a gente também leva pessoas de outras áreas para complementar esse trabalho. E, finalizando, a gente sempre tem uma montagem teatral com os alunos. E já fizemos quatro montagens. A primeira foi “Mani”, que contava a lenda da mandioca, uma coisa bem básica mesmo; depois dizemos um auto de natal, uma história de natal; e depois nós fizemos uma lenda das histórias do Icó que conta a história do incesto do amor do Barão do Crato, que era o barão de Icó, pela própria irmã, que esse espetáculo é de minha autoria e que o trabalho com os meninos chama-se “Laço incandescente”, esse é o nome do espetáculo. E o último espetáculo que nós montamos agora recentemente foi “Antônio do Bonfim”, que também conta uma história de Icó, o fuzilamento de Antônio de Oliveira Pluma que era um revolucionário e que acontece um milagre de Nosso Senhor do Bonfim atribuído ao fato dele não morrer, as balas não o atingem. (Acácio de Montes)

O mais interessante dos relatos dessas experiências formadoras no Estado de Joca e Acácio é o fato deles seguirem a metodologia desenvolvida por Fernando Bohrer no Projeto Lorca, ou seja, o teatro “visceral” usado pelo diretor carioca nas suas vivências influenciou diretamente os atuais professores de teatro Joca e Acácio na forma em que eles trabalham com os seus alunos:

⁴⁵ Ator, diretor e produtor teatral. Autor do teatro e principal organizador do espetáculo que encena a vida de São Francisco, na cidade de Canindé, no Ceará.

⁴⁶ Teatro mais antigo do estado do Ceará, o qual a sua fundação data de 1860.

Eu gosto muito disso e sigo muita coisa dessa coisa ritualista nos meus trabalhos, com os meus alunos. E isso eu adquiri com o Fernando Bohrer essa coisa do ritual, de você trabalhar os elementos. Eu utilizo até hoje com os meus alunos, nas minhas direções de espetáculos e tal, a mesma, praticamente a mesma linha de trabalho que a gente iniciou em Bodas, com Fernando Bohrer, essa coisa ritualística e tal, lógico que associado a outras técnicas que fui aprimorando ao longo desse tempo, com cursos e tal. Mas, assim, essa essência do ritual, eu trago desse tempo que foi muito importante para minha formação como profissional de teatro, não só como profissional de teatro até mesmo na vida. Isso foi legal. (Acácio de Montes)

Para finalizar, os entrevistados citam algumas curiosidades de Bodas de Sangue e nas experiências na Casa. Benigno cita a inusitada cena de Bodas que acontecia na frente do Teatro José de Alencar e também faz um paralelo com a violência e os programas sensacionalistas de hoje; Benigno ainda cita o caso o assistente de direção que fugiu com dinheiro do grupo, caso também contado por Quintela Almeida:

Depois que terminava o espetáculo, ia para o meio da rua de novo com os mortos da tragédia da história, que era o noivo e o Leonardo. O Acácio fazia o Leonardo e Joca fazia o noivo. Então, quando o povo saía, depois de duas horas de tragédia, estava lá fora os dois esticados na calçada do José de Alencar, rodeados de velas, junto com o povo que já estava do lado de fora, na praça do José de Alencar que sempre teve aquele astral e infelizmente piorou. Antigamente tinha uns bares na frente que dava vida pra praça. Era um espetáculo muito dinâmico. Se fosse hoje já tinha gente ligando para o Barra Pesada e falando “vem que tem dois mortos”. Então, a peça terminava com excelência, velando os mortos, a última fala era muito bonita e muito trágica e lá fora os dois mortos caído, no meio da praça, na frente do Teatro José de Alencar.[...] Tinha alguém que era tipo um assistente de direção do Fernando Bohrer, que não era uma pessoa daqui, vinha do Pará. Rapaz, a gente conseguiu juntar uma grana, fazer alguma grana para o grupo de teatro, fazendo apresentação e tal, todo esse tipo de cachê, bilheteria e esse rapaz cuidava dessa grana. Ele sumiu com a grana do grupo. Deu esse calote. Era aquela pessoa ótima, que a gente brincava, ele era um dos diretores da peça, assumiu a peça como diretor e a gente tudo besta com 20 anos. Você imagina a decepção. Foi aquela coisa que acaba com a nossa juventude, sabe? Porque roubar 15 atores lisos, vou te contar, sabe? O pior é que ele foi para outra cidade dar golpe em outro canto. Hoje, você está conectado, é só colocar a foto do sujeito que nunca mais ele fazia teatro em outro canto, nem no nordeste, nem se passava por nada. Não lembro o nome dele, acho que Carlos Casal, não lembro o nome, deixa para lá. Acho que devia ser falso também, naquela época era nome artístico. Teve até isso. Foi bacana sim, porque só essa parte que foi confusa. (Benigno Nóbrega)

Ricardo Black fala da beleza da Casa e sua ligação com as atuais instituições. Na imagem que se segue após a fala de Ricardo Black, pode-se ver o interior do Palácio da Luz, sede da Casa de Cultura Raimundo Cella durante as décadas de 70 e 80 e que hoje abriga a Academia Cearense de Letras.

Acho que hoje equivale ao que a gente tem, que ainda é muito início, que é esse Porto Iracema, que é um centro formador, embora as características

sejam diferentes, mas, assim, cumpre esse papel de que quase todos os artistas, de uma certa forma, passaram por ela. Mas, assim, que eu me lembro bem é o espaço que era belíssimo e era aquela coisa de estar ali na praça dos leões. A cidade não era perigosa e a gente de certa forma curtia muito, aquela coisa do piso de madeira, a casa belíssima e isso chamava atenção Marcante acho que só a experiência do fazer, de ensaiar. Porque na minha cabeça naquela época, não tinha. Eu não tinha a dimensão da importância daquele espaço ali. Para mim era um espaço como qualquer outro, não tinha essa coisa assim, eu não dava importância ao espaço. Era simplesmente o espaço que tinha para gente ensaiar. Eu gostava muito mais da convivência com as pessoas. As pessoas sim tinham uma importância. Eu tinha um olhar mais especial do que mesmo o espaço em si. (Ricardo Black)

Imagens 11 - Parte interna do Palácio da Luz



(Imagens da parte interna do Palácio da Luz, sede da Casa de Cultura Raimundo Cela)
Fonte: www.fortalezaemfotos.com.br.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de considerações finais, retomamos ao objetivo geral da pesquisa, que foi a compreensão do papel da Casa de Cultura Raimundo Cela na formação de uma geração de artistas, professores e profissionais da arte e da cultura no Ceará. Em busca deste objetivo estabelecemos como categorias de análise as formações e ações identificadas com a história das artes cênicas no Ceará e no Brasil. Sendo formação o foco central da discussão ao longo de todos os documentos e depoimentos, tratamos implicitamente dos aspectos ligados à formação estética ou formação de plateia como é conhecida essa categoria no meio teatral.

Feito estas considerações podemos afirmar que, de acordo com nossas leituras das fontes, tendo por base principalmente os paradigmas da Nova História Cultural, a Casa de Cultura Raimundo Cela, durante os anos de 1975 a 1989, pode ser considerada o principal espaço de aglutinação de ações de formação de toda uma geração do teatro e das artes visuais do Ceará, que lá experimentou, formou plateia, formou-se e tornou-se profissional da produção e do ensino das artes.

Os projetos, oficinas e cursos realizados na Casa configuraram a instituição como espaço de formação artística e estética, favorecendo a qualificação de artistas amadores e aprimorando o senso estético do público através da oferta de espetáculos, apresentações artísticas, cursos e as exposições, que ali ficavam permanentemente, mas que eram frequentemente renovadas. Essas ações realizadas pela Casa que aprimorava o senso estético do público, também o formava, conferindo a Casa seu destaque também na formação de não-artistas.

De acordo com os depoimentos dos artistas entrevistados, os cursos ofertados na Casa contribuíram diretamente nas suas formações. Nesse sentido as linguagens artísticas que mais se destacaram foram as artes visuais e o teatro. Forma como a arte era trabalhada na Casa, por meio da criação de espaços adequados para cursos, como os cursos livres de desenho e pintura nas artes visuais, por exemplo, e as possibilidades de trabalhos em grupo e oficinas, em todas as linguagens, foram fundamentais na formação de toda uma geração de artistas de Fortaleza.

Vários foram os depoimentos dos artistas que destacaram a contribuição da Casa na sua formação. Alguns deles quando tiveram os primeiros contatos com as atividades da Casa, ainda eram muito jovens e traziam uma visão conservadora de arte. Foi através

do contato com as vivências nas diversas linguagens artísticas, que ampliaram o seu repertório estético e, portanto, a sua visão de mundo e consequentemente desenvolveram suas leituras. Essa ampliação do repertório estético foi facilitada principalmente pela forma em que eram conduzidas as oficinas, onde era usual poderem experimentar diferentes linguagens como música, dança e artes visuais. Tal viés de formação se identifica com os conceitos de heteroformação, ou seja, a formação coletiva, de influência de outros indivíduos, algo que era pouco visto na cidade naquela época.

Quanto ao teatro, os dois espetáculos mais destacados pelos atores como espaços de formação foram *Boda de Sangue* e *Não Verás País Nenhum*, tanto para os que estavam diretamente envolvidos com a encenação, os atores, quanto para os profissionais das artes cênicas que estavam longe do palco, como cenógrafo, figurinista, aderecista, maquiador, etc. Esses dois espetáculos foram para alguns atores o marco emblemático da passagem do teatro amador para o teatro profissional, além de terem sido momentos de formação, uma vez que vários cursos e oficinais compuseram os projetos desses espetáculos.

Essa característica de formação de atores também é marcada pela heteroformação e pela ecoformação na montagem dos espetáculos, pois, cada artista desses espetáculos possuía uma habilidade que, por serem distintas, juntavam-se, e, nesse processo, cada um contribuía com o que tinha de melhor na formação do outro. De acordo com depoimento de Ricardo Black, cantor, foi desta forma que se deu a sua formação.

Outros profissionais como Joca Andrade e Acácio Montes, também experimentaram a formação da Casa ou pelo menos foi nela que despertaram para o mundo do teatro, adquirindo os conhecimentos que os impulsionaram no campo, para que pudessem disseminar e transmitir esses conhecimentos a um público de iniciantes no teatro, uma vez que esses atores hoje dirigem e lecionam em importantes cursos de teatro no Estado. Para eles, a Casa de Cultura Raimundo Cela configurou-se como uma importante escola de arte em Fortaleza, embora essa configuração tenha se dado ocasionalmente, pois, os objetivos da instituição não eram a educação e a formação artística.

A experiência da Casa de Cultura Raimundo Cela foi uma espécie de divisor de águas na formação artística e cultural do Ceará. Cumpriu seu papel num tempo em que ainda não se falava em industrial cultural, praticamente não existia teatro profissional no

Ceará e as artes visuais passavam por um período de reorganização, a qual não havia lugares de formação, exceto as aulas de ateliê.

Do ponto de vista da política cultural, os anos de 1975 a 1989, foram anos difíceis, marcados por lutas pela redemocratização do Brasil. A formação oferecida pela Casa representou o pensamento de uma época em que a manutenção e disseminação da cultura estava nas mãos de pessoas idealistas, de artistas amadores que pouco tinham consciência da relevância de seus trabalhos. Talvez, por isso se possa caracterizar esta experiência como uma forma de heteroformação, na qual aquela geração de artistas ao formar-se também formava plateia, promovendo formação estética aos que participavam dos eventos que lá ocorriam. Foram tempos de amadorismo que proporcionaram a formação de toda uma geração de artistas que hoje se encontram no mercado e nas instituições de ensino de arte. Se podemos dizer que a Casa proporcionou formação a uma geração de artistas, conseqüentemente os profissionais do teatro estão inseridos nessa geração, uma vez que o teatro foi uma das linguagens mais beneficiadas com os projetos da instituição. Nesse aspecto podemos dizer que a Casa de Cultura Raimundo Cella foi uma escola de arte, que funcionou de forma aberta, sem currículos formalizados oferecendo possibilidades a todos que a buscaram como lugar de formação.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Manual de História Oral. FGV, Rio de Janeiro, 2004.
- ALBERTI, Verena. FERNANDES, Tania Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **História oral: desafios para o século XXI** [online]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000
- ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. Reflexões acerca do estágio curricular na formação do professor licenciado em teatro. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v.29, n 2, p. 43-64, 2013.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (org). **Usos e abusos da historia oral**. Rio de Janeiro. Editora da FVG, 1996.
- ARÓSTEGUI, Julio. **A Pesquisa Histórica**. Tradução: Andréa Dore. Bauru, SP: Edusc, 2006.
- BARBALHO, Alexandre. **O Teatro e o Estado: Questões Políticas e Estéticas**. In: SILVA, Erotilde Honório. **História do teatro no Ceará através de grupos e companhias (1967 a 1997)**. Fortaleza: Governo do Estado de Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto; Bureau das Artes Cênicas de Ceará; Theatro José de Alencar, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. Arte-educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo. **Revista Art&**, Ano 1, Número 0, 2003.
- _____. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lílian (org.). **Interterritorialidade: mídia, contexto e educação**. São Paul: Editora Senac São Paulo, 2008.
- BARROS, José D' Assunção. **O projeto de pesquisa em História: do tema ao quadro teórico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- BARROSO, Oswald. **Teatro de moleques e santos guerreiros**. In: SILVA, Erotilde Honório. **História do teatro no Ceará através de grupos e companhias (1967 a 1997)**. Fortaleza: Governo do Estado de Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto; Bureau das Artes Cênicas de Ceará; Theatro José de Alencar, 2002.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BURKE, Peter. **A escrita da História: novas perspectivas**/ Peter Burke (org.); trad. de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP. 1992

_____. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989** / Peter Burke; tradução Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. **O que é História Cultural?** Editora Zahar. RJ: 2008.

CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 70. **Revista Estudos Avançados** 26 (76), 2012.

CARREIRA, André L. A. N.; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz F.; FARIAS, Sérgio C. (orgs.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

COSTA, Lílian Araripe Lustosa da. **A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura 1966-1976**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais). Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas.

COSTA, Marcelo Farias. **A história do teatro cearense**. Fortaleza: Edições UFC, 1972.

_____. **Teatro em primeiro plano**. Fortaleza: Grupo Balaio; Casa da Memória Equatorial, 2007.

_____. (org). **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

CRUIKSHANK, Julie. **Tradição oral e história oral: revendo algumas questões**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (org). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro. Editora da FVG, 1996.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FARIA, João Roberto. Um sólido Panorama do teatro brasileiro. **Revista USP**, n 44, p. 342-346, 2000.

FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (org). **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getulio Vargas, 2000.

FERREIRA, CarolinOverhoff. Uma Breve História do teatro brasileiro moderno. **Revista Nuestra América** n^a 5, 2008.

FERREIRA, Sueli (org.). **O ensino das Artes: construindo caminhos**. Campinas, SP – Papyrus, 2001.

FUSARI, Maria F. de Rezende; FERRAZ, Maria Heloisa C. de. **Metodologia do ensino de Artes: fundamentos e proposições**. São Paulo: Cortez, 2009.

- HUNT, Lynn.(org.). *A nova história cultural*. Tradução Jefferson Luis Camargo, São. Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas, SP: Papyrus, 2001.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de vida e formação**. Lisboa: EDUCA, 2002.
- HUNT, Lynn.(org.). **A nova história cultural**. Tradução Jefferson Luis Camargo, São. Paulo: Martins Fontes, 1992.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KOUDELA, Ingrid Dormien; SANTANA, Arão Paranaguá. **Abordagens Metodológicas do teatro na educação**. In.: CARREIRA, André L. A. N.; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz F.; FARIAS, Sérgio C. (orgs.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- MACHADO, Gilberto Andrade. **Caleidoscópio: experiência de artistas-professores como eixo para uma história do ensino de artes plásticas em Fortaleza**. Fortaleza, 2008. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, 2008.
- MAIA, Nertan Dias Silva. **A trajetória de Jean Pierre Chabloz na constituição do meio artístico da cidade de Fortaleza no âmbito das artes visuais** / Nertan Dias Silva Maia. – 2012.
- MICHALSKY, Yan. **O Teatro sob Pressão**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.
- MOSTAÇO, Edélcio. Teatro e História Cultural. **Revista Baleia na Rede: estudos de arte e sociedade**, v.9, n 1, 2012.
- THERRIEN, Jacques; NÓBREGA-THERRIEN, Sílvia M. **Trabalhos científicos e o Estudo da Questão: reflexões teórico-metodológicas**. Estudos em avaliação Educacional, v. 15, n. 30, jul-dez, 2004.
- O'Brian, Patricia. **A História da Cultura de Michel Foucault**. In: HUNT, Lynn.(org.). **A nova história cultural**. Tradução Jefferson Luis Camargo, São. Paulo: Martins Fontes, 1992.
- PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo, Edusp, 1999.
- PASAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural** – Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PATRIOTA, Rosangela. A escrita histórica do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **Revista História**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79-110, 2005.
- _____. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. **Revista Baleia na Rede: estudos de arte e sociedade**, v.9, n 1, 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas** – São Paulo, Contexto, 2010.

PROJETO HISTÓRIA. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, SP – 1981

SHARPE, Jim. **A história vista de baixo**. In: BURKE, Peter. **A escrita da História: novas perspectivas**/ Peter Burke (org.); trad. de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SCHILLER, Friedrich von, **A Educação Estética do Homem**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SILVA, Erotilde Honório. **História do teatro no Ceará através de grupos e companhias (1967 a 1997)**. Fortaleza: Governo do Estado de Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto; Bureau das Artes Cênicas de Ceará; Theatro José de Alencar, 2002.

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

VOLDMAN, Danièle. **Definições e usos**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs) **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

WARSCHAUER, Cecília. **Rodas em rede: oportunidades formativas na escola e fora dela**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

Ata da 239ª sessão ordinária, em 16 de dezembro de 1971

Lei nº 8.541, de 09 de agosto de 1966

Jornal *Diário do Nordeste*, 15 de janeiro de 1985

Jornal *Diário do Nordeste*, 27 de agosto de 1986

Jornal *Diário do Nordeste*, S/d

Jornal *O POVO*, 08 de novembro de 1985

Jornal *O POVO*, 22 de fevereiro de 1986

Jornal *O POVO*. 11 de março de 1986.

Jornal *O POVO*, 04 de maio de 1986

Jornal *O POVO*, 25 de maio de 1986

Jornal *O POVO*, 27 de agosto de 1986

Jornal *O POVO*, S/d