

**O SONHO INVENTA O CAMINHO:
ESTUDO SOBRE O PAPEL DO GRUPO TEATRO EXPERIMENTAL DE ARTES NA
CONSOLIDAÇÃO DE UMA CULTURA POPULAR NO TEATRO BRASILEIRO.**

JOSÉ JACKSON SILVA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÉNICAS.

**Lisboa
2014**

JOSÉ JACKSON SILVA

**O SONHO INVENTA O CAMINHO:
ESTUDO SOBRE O PAPEL DO GRUPO TEATRO EXPERIMENTAL DE ARTES NA
CONSOLIDAÇÃO DE UMA CULTURA POPULAR NO TEATRO BRASILEIRO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Cénicas.

Orientadora: Prof. Dra. Cláudia Guerra Madeira

Lisboa

2014

AGRADECIMENTO

Agradecer é sempre uma dádiva, e para minha sorte pude contar, não só neste trabalho, mas em vários momentos da minha vida, com pessoas que me lembram que a cada dia o mundo oferece a possibilidade de novas conquistas.

Em primeiro lugar agradeço a Argemiro Pascoal e Arary Marrocos e a minha Tia Xoxa, por terem me oferecido a dádiva do amor e também essa utópica pelo gosto do “fazer” teatral. Sem eles eu não teria nem um terço dos sonhos sonhados e realizados;

Agradeço em especial ao meu querido professor e amigo, Daniel Marques da Silva (UFBA), por ter acreditado em mim e ter me incentivado a “desbravar os mares” portugueses.

Agradeço também ao Professor Paulo Felipe Monteiro, por ter tido a tranquilidade necessária para entender as demandas do meu processo acadêmico e respeitado todo o meu processo junto à universidade. Ensinando-me que um mestre não se forma apenas com teorias e palestras, mas também, e, sobretudo, com exemplos. Muito obrigado!

Agradeço ainda a minha afetuosa orientadora, Professora Cláudia Madeira, que esteve comigo em todos os momentos deste trabalho, ajudando-me a entender seus caminhos tortuosos.

Aos amigos, felizes parcerias e colaboradores: Rochelle Kothe (uma ilustre desconhecida); Juliana Horning, Diego Weiguel, Brenda Parmegianne, Tadeu Almeida, Rogério Rodrigues, Mônica Leite, Diego Albuquerque (por all books que me fez ter acesso). E, em especial, a Fábio Pascoal, Diego Hitter, Anderson Pioner.

Por fim, ao apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas – PPGAC da Universidade Federal da Bahia.

Muito obrigado!

"A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar" (Eduardo Galeano).

SILVA, José Jackson. O Sonho Inventa o Caminho: estudo sobre o papel do grupo teatro experimental de artes na consolidação de uma cultura popular no teatro brasileiro. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sórias e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo central analisar a influência da ‘Cultura Popular’ nas artes cénicas do Brasil. Conceito que foi amplamente difundido no teatro brasileiro no início da segunda metade do Século XX pelos intelectuais e artistas que compuseram o Movimento de Cultura Popular (MCP) e o Centro Popular de Cultura (CPC), instituições que vislumbraram nas artes cénicas um meio para contribuir como o desenvolvimento social e cultural do indivíduo. No recorte desta investigação evidencia-se a atuação do grupo Teatro Experimental de Artes- coletivo emergente dos fundamentos estabelecidos pelo MCP e CPC- tentando perceber qual a principal função do Teatro Experimental de Artes no teatro brasileiro do Século XX.

Palavras-chave: Cultura Popular, Teatro, Educação, Política.

SILVA, José Jackson. *The Dream Invents the Way: study on the role of Experimental Theater Arts group in the consolidation of a popular culture in Brazilian theater*. Master Dissertation- Faculdade de Ciências Sórias e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

ABSTRACT

This research is mainly aimed to analyze the influence of popular culture in the performing arts in Brazil. Concept that was widespread in Brazilian theater early in the second half of the twentieth century by intellectuals and artists who formed the Popular Culture Movement (MCP) and the Popular Culture Center (CPC), institutions envisioned in the performing arts as a means to contribute social and cultural development of the individual. In the focus of this research highlights the role of the Experimental Theatre Arts- emergent collective on the foundation established by the CPC and MCP- trying to understand what the main function of the Experimental Theatre Arts in the Twentieth Century Brazilian theater group.

Keywords: Popular Culture, Theatre, Education, Politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CONTEXTO SOCIOCULTURAL.....	10
O TEATRO DE ARENA.....	11
CAPÍTULO I - VANGUARDAS QUE CONTAM A HISTÓRIA DO TEATRO POLÍTICO DO BRASIL	14
1.1. MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR (1960-1964).....	14
1.2. CENTRO POPULAR DE CULTURA (1961-1964).....	19
CAPÍTULO II – CULTURA POPULAR E SUAS DEFINIÇÕES	23
2.1. CULTURA.....	23
2.2. IDEOLOGIA.....	24
2.3. A CULTURA POPULAR.....	27
2.4. O TEATRO POPULAR.....	30
2.5. A CULTURAL POPULAR REVOLUCIONARIA.....	32
2.6. A CULTURA ALIENADA.....	33
2.7. A CULTURA DESALIENADA: O “X” DA QUESTÃO.....	34
2.8. O “ARTISTA ENGAJADO”.....	35
2.9. O FIM DAS UTOPIAS.....	37
CAPÍTULO III - TEATRO EXPERIMENTAL DE ARTES: UMA HISTÓRIA DE OUSADIA E RESISTÊNCIA	39
3.1. O TEATRO EXPERIMENTAL DE ARTES.....	40
3.2. FORMAÇÃO POLÍTICA.....	46
3.3. TEA: DOS 15 AOS 20 ANOS.....	48
3.4. FETEAG: A CONSCIENTIZAÇÃO POR MEIO DO TEATRO.....	51
3.5. FESTEPA: A “MASSIFICAÇÃO”.....	56
3.6. MOSTRA NACIONAL.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	65
ANEXOS	69

INTRODUÇÃO

São inúmeros os grupos de teatro relevantes para narrar a história do teatro brasileiro e entender o teatro feito no Brasil a partir da segunda metade do século XX. Contudo, muitos desses grupos são ainda desconhecidos, fruto da falta de registo e da sua própria efemeridade (muitos deles surgem e desaparecem no fim da primeira temporada). Alguns deles, porém, têm sido simplesmente esquecidos, como o Teatro Experimental de Artes (1962), que vem há mais de 50 anos desenvolvendo suas atividades no agreste pernambucano, intervindo ativamente na sociedade a partir do seu legado cultural baseado no conceito de Cultura Popular Revolucionária, que foi amplamente difundido no país no início da segunda metade do século XX.

Nos anos 50 os artistas assumiram uma postura propagada pelo Movimento de Cultura Popular (1960-1964), que tinha por ideal: “elevar o nível cultural dos instruídos para melhorar sua capacidade aquisitiva de ideias sociais e políticas. E ampliar a politização das massas, despertando-as para a luta social” (PONTES, 1966, p.120).

Este Movimento, emergente no Estado de Pernambuco, serviu de modelo para a implementação de outra importante instituição artística com objetivos políticos, o Centro Popular de Cultura (1961-1964), desenvolvido no sudeste do país por artistas de teatro e estudantes universitários que propagaram os seus ideais por diversas partes do país. Sendo este o projeto político mais relevante para o teatro político brasileiro do século XX, definia-se pela tentativa de construção de uma cultura nacional popular e democrática, tendo como objetivo a conscientização das classes populares.

Veremos neste trabalho de que maneira as bases ideológicas do Movimento de Cultura Popular e do Centro Popular de Cultura influenciaram o fazer teatral brasileiro no final do século XX, tentando perceber como seus fundamentos perduraram ou se modificaram ao longo dos anos. Para tal, tomaremos por estudo de caso, o grupo Teatro Experimental de Artes. Coletivo formado por alguns profissionais liberais que vislumbraram nos seus encontros semanais uma maneira de estudar Teatro e utilizar suas técnicas para contribuir de forma ativa para a transformação social.

Para esta análise, a dissertação foi organizada da seguinte forma: um texto introdutório, que trata das referências históricas que enquadram as artes e a sociedade brasileira no início da segunda metade do século XX; um primeiro capítulo, que apresenta as ações do Movimento de Cultura Popular e do Centro Popular de Cultura; um segundo

capítulo, onde se abordam os conceitos de Cultura Popular; um terceiro capítulo, onde se analisa o histórico e as principais ações do Teatro Experimental de Artes, bem como, uma análise sobre a influência das vanguardas políticas do teatro brasileiro sobre a sua prática. E um capítulo final onde se apresentam as conclusões principais.

CONTEXTO SOCIOCULTURAL

No século XX, a década de 60, no Brasil, foi marcada por uma crise económica e política de grandes proporções, que se constituiu em função da redução dos investimentos internacionais, o aumento da dívida externa e subsequente inflação. Fatores que intensificaram a crise política do Estado, que se refletia, sobretudo, no conflito entre capital e trabalho, fazendo com que as diferenças sociais crescessem exponencialmente.

Neste cenário, vários setores da sociedade se organizaram, com destaque para as ações dos estudantes e dos intelectuais da época que foram protagonistas principais na promoção destas reivindicações, para mobilizar ações populares em favor das reformas necessárias ao Estado, tais como: reforma agrária, tributária, administrativa, eleitoral, urbana e universitária.

As lutas pelas reformas de base não traziam, conforme refere Gorender (1987), por si mesmas um caráter revolucionário, já que continham hipóteses que tanto podiam fazer do Brasil um país capitalista de política independente e democrático-popular, como podiam criar uma situação pré-revolucionária de transformação socialista. Para a burguesia industrial e para os setores vinculados ao capital estrangeiro era um grande risco apoiar essas reformas, uma vez que eram contra seus próprios interesses. Assim sendo, Gorender (1987) afirma que estas reformas formularam as alternativas da “modernização conservadora”, que se conjugaram à conspiração golpista de 1964 implementada pelos militares.

Paralelamente grandes transformações ocorreram nesse mesmo período ao nível da juventude mundial: surgiram os hippies; o Rock and Roll e os Beatles; foi lançada uma nova moda, desde a roupa (as calças jeans, a minissaia) ao aspecto mais informal (os homens deixaram a barba e o cabelo crescerem). Os jovens queriam afirmar-se como “jovens” e buscavam romper com as regras tradicionais da época, denunciando as injustiças sociais, na busca de um mundo mais digno e menos desigual.

No Brasil, nesta época tumultuada pelo momento político que se seguiu à tomada de posse do presidente Jânio Quadros, entre 1961 e 1964, a cultura popular tornou-se um importante veículo de comunicação com a massa: “A politização das massas se tornou o terreno fértil sobre o qual frutificaram iniciativas de cultura popular como nunca havia ocorrido em épocas anteriores” (GORENDER, 1987, p 48.). Com isso, um impressionante impulso intelectual acompanhou o maior movimento de massas da história brasileira, e tudo isso também se repercutiu no campo da educação.

No governo de Jânio Quadros, segundo Cunha e Góes (1985) a educação foi considerada como elemento-chave do desenvolvimento nacional, com a implantação do ensino técnico e profissional para atender ao desenvolvimento cultural e tecnológico do país. A aprovação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), que há 13 anos vinha sendo discutida sem se chegar a um consenso, foi nesse período, uma grande conquista.

Com a aprovação da LDB, em 1961, realizou-se outra iniciativa, que era criar os Conselhos Estaduais de Educação, ou seja, descentralizar o Ministério da Educação, proporcionando mais autonomia aos Estados da Federação. Assim sendo, a educação surgiu como um meio eficaz de atingir o objetivo “desenvolvimentista” (FAZENDA, 1988).

No campo artístico, verificou-se o florescimento de um nacionalismo que se repercutiu na música popular com a Bossa Nova; no cinema, com as iniciativas de Glauber Rocha; e no Teatro com a arte interventiva do grupo Teatro de Arena.

O TEATRO DE ARENA

O Teatro de Arena foi fundado em 1955 por formandos da primeira turma da Escola de Artes Dramática da cidade de São Paulo e liderados por José Renato e Chandó Batista que não podiam apoiar-se na fama de grandes atores, nem em cenários luxuosos, nem nas dramaturgias estrangeiras de sucesso comercial (cujo orçamento era demasiado elevado)¹.

O grupo começou, portanto, sem uma linha cultural definida e Uduvaldo Viana (1962), destaca que o simpático teatrinho, a princípio, era um grupo semi-amador. Contudo, não demorou muito para que ele perdesse esse seu aspecto franciscano e assumisse uma vigorosa posição participante que acabaria por incluí-lo na história do teatro brasileiro. Os principais responsáveis por essa transformação foram: Uduvaldo Viana Filho (mais conhecido por Vianinha), Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Este último, defensor das causas estudantis desde os tempos do ginásio na União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES), onde foi convidado a criar um grupo de teatro para atrair os jovens para uma participação política mais intensa. Nesta tarefa contou com o apoio de Vianinha com o qual criou o grupo Teatro Paulista do Estudante (TPE), que por não ter uma sede própria

¹ Formado por um elenco desconhecido do grande público devido ao seu baixo orçamento financeiro, se contrapunha ao afamado e abastado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que era feito por quem de dinheiro para quem também o tivesse. Luxo indiscriminado cobrindo Gorky e Goldoni. Teatro para mostrar ao mundo: "aqui também se faz o bom teatro europeu. *On parle français*. "Somos Província distante, mas temos alma de Velho Mundo". (BOAL, O Teatro do Oprimido e Outras Poética Políticas. 1980. p.176)

desenvolveu uma parceria com o Arena e passou não apenas a ensaiar na sua sede como também a integrar o seu elenco.

No final de 1955 Vianinha e Guarnieri saíram do TPE e passaram a integrar oficialmente a equipe do Teatro de Arena, à qual se juntou em 1966, Augusto Boal, que retornara dos EUA onde tinha ido estudar dramaturgia. Boal colaborou com o grupo transmitindo a sua experiência através de seminários, exercícios e direção de espetáculos (como “Ratos e homens” de Steinbeck, e também, espetáculos de sua própria autoria como “Juno e o Pavão” ou “Marido Magro Mulher Chata”).

Em 1957 o Arena passa por uma crise financeira e ideológica provocada pela saída de Boal para dirigir um espetáculo de *pornochanchada*. Não satisfeito com o fato, Vianinha decidiu sair do grupo. A crise interna levou José Renato (diretor do grupo) a findar as atividades definitivamente após a estreia da peça “Eles não Usam Black Tie” (1958), escrita por Gianfrancesco Guarnieri, que estava sendo produzida pelo grupo. Contudo, paradoxalmente à desordem interna, esse espetáculo se tornou o maior sucesso do grupo e um marco da dramaturgia nacional, ao trazer à cena pela primeira vez, no teatro brasileiro, o drama urbano e proletário. O sucesso trouxe de volta para o grupo Boal depois Vianinha que, em 1959, criou como autor o espetáculo “Chapetuba Futebol Clube”, outro grande sucesso do grupo.

As peças de Guarnieri e de Vianinha introduziram novos elementos na dramaturgia brasileira que até aí, tinham como principal objetivo o entretenimento para a burguesia. Num primeiro momento, a transformação deu-se na relação com o público: “Começamos a formar a opinião de que o diálogo com o público brasileiro se fortalecia na medida em que colocávamos em cena a nossa língua viva, nossos costumes, nossos problemas, nosso jeito, em fim, em detrimento da invasão constante de uma problemática importada que predominava nos nossos palcos.” (VIANA FILHO, 1962, p. 53).

Guarniere explica as ações do Arena a partir do *Black Tie*.

Fazemos um teatro de temas populares, contando as possibilidades do povo, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai ao teatro o que ela ignora, realizando, de vez em quando, espetáculos para as grandes massas e, na prática, através da luta política, batalhando pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro. (GUARNIERI, 1959, p. 48)

Deste modo, o grupo Teatro de Arena não só realizou uma profunda alteração na dramaturgia nacional, como formulou as bases da produção artística a serem seguidas nos anos subsequentes.

Paralelamente, inserido neste turbilhão de crescimento político e cultural, estruturou-se nos anos 60, em Pernambuco, o Movimento de Cultura Popular (MCP) que abriu espaço para pensar a educação como base fundamental do progresso do país.

O Movimento absorveu alguns intelectuais com experiências de lutas políticas de classes, desenvolvendo um projeto político voltado para o povo a partir da Cultura Popular. Esse movimento estruturou questões fundamentais para o curso da história brasileira, tais como: o confronto entre educação elitizada e cultura elitizada, de um lado, e educação popular e cultura popular, de outro (BATISTA NETO, 1987).

O Movimento de Cultura Popular teve um amplo alcance na cidade do Recife e depois foi difundido por todo o país. Desempenhando um papel fundamental não só no âmbito educacional e cultural como também na articulação e participação ativa da população nos programas e atividades desenvolvidos por ele.

CAPÍTULO I

MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR E CENTRO POPULAR DE CULTURA: VANGUARDAS QUE CONTAM A HISTÓRIA DO TEATRO POLÍTICO DO BRASIL

MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR (1960-1964)

O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi o primeiro movimento educacional e cultural popular do Brasil, criado em 1960, na cidade do Recife, como uma plataforma política do Presidente da Câmara municipal², recém-eleito, Miguel Arraes, escolhido por uma coligação de partidos de oposição aos governos anteriores. O Presidente da Câmara reuniu um grupo de intelectuais “progressistas” (com uma dialética comunista), professores e católicos, propondo uma ação estratégica nas áreas de educação e de cultura. Dizia que queria começar o seu mandato atendendo às necessidades de milhares de crianças sem escola do Recife: Mobilizar os alunos, abrir escolas. Queria trabalhar com a classe operária; com elas e para elas (COELHO, 2012).

Segundo Batista Neto (1987) não seria apenas a expansão dos serviços públicos educacionais que as forças populares pretendiam. Havia toda uma intenção de mudança da concepção de educação, ou seja, visava-se tanto uma transformação qualitativa quanto quantitativa.

Contudo, a câmara municipal³ não dispunha no seu orçamento de recursos para a área da educação, nem estrutura administrativa, nem pessoal para o ensino, nem órgãos específicos de educação (a promoção e gestão da educação do país, na época, estavam centralizadas no Ministério da Educação, não sendo, portanto, dever dos Estados nem dos municípios). Somente a partir da aprovação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB 1961) é que foram pensadas as secretarias estaduais e municipais de educação, por isso, a urgência do gestor em reunir aquelas pessoas para que fosse pensado um projeto amplo que desse conta dos anseios do governante e das necessidades do povo.

Esta mudança teve como exemplo o modelo educacional francês importado por Germano Coelho após uma longa temporada em França. Dentre as iniciativas com mais êxito destaca-se, em particular o *Peuple et Culture: Mouvement de Culture populaire*, manifesto que lutava contra as desigualdades culturais e educacionais da sociedade francesa e que contou pela primeira vez com o testemunho coletivo dos trabalhadores, sindicalistas,

² No Brasil se lê Prefeito.

³ No Brasil se lê Prefeitura.

engenheiros, diretores, professores e artistas. Tinha como objetivo central desenvolver uma educação popular, num método de ensino inovador que incluía outras atividades formativas como artes e ofícios no auxílio desta educação popular, que não privilegiava apenas as crianças, mas os adultos também.⁴

Para que a implantação da iniciativa viesse a acontecer com êxito, o MCP contou com a ajuda da sociedade civil a exemplo dos clubes sociais, sociedades beneficentes, clubes desportivos, templos protestantes e igrejas que cediam os seus espaços: “uma sala, uma garagem, um quarto qualquer que servisse de sala de aula para transmitir os conhecimentos pretendidos à população. Em toda a cidade do Recife, utilizou-se todo e qualquer espaço para se montar escolas” (FÁVERO, 2003).

O MPC contava também com o apoio do comércio e da indústria, que contribuía para o pagamento dos professores contratados para o projeto. A imprensa também passou a dar apoio ao Movimento que não parava de crescer. Ronildo Maia Leite, jornalista, explicitou o crescimento do Movimento:

Alastrou-se a munganga por todo canto – pelas células do Partidão, associações de bairro, casebres dos morros, mangues. Onde houvesse uma sala vazia nela se botava uma escola. Nessa época houve um congresso nacional de estudantes no Recife. Pois os pestes da UNE levaram a ideia pra São Paulo. De lá descambaram pra Bahia, desembestaram pra Sergipe. O prefeito de Natal era Djalma Maranhão, vermelho que só Stalin, inventou o refrão De pés descalços também se aprende a ler. (LEITE, apud COELHO 2012, p. 17).

⁴ Segundo Coelho (2012), do movimento Francês foi adotado não apenas o sobrenome, antes, a ideologia de uma sociedade menos desigual, inspirada em uma metodologia humanista fundamentada nos estudos de Lebert para dar conta da realidade brasileira e da enorme quantidade de analfabetos da cidade do Recife. O Movimento de Cultura Popular tinha como objetivos, segundo Cunha e Góes (1985), promover e incentivar a educação de crianças, adolescentes e adultos; atender ao objetivo fundamental da educação, que é o de desenvolver plenamente todas as virtualidades do ser humano; proporcionar a elevação do nível cultural do povo; colaborar para a melhoria do nível material do povo; formar quadros destinados a interpretar, sistematizar e transmitir os múltiplos aspectos da cultura popular. E com uma grande meta: “elevar o nível cultural do povo, preparando-o para a vida e para o trabalho.” (COELHO, 2012, p. 17)

Foram convocadas 300 “normalistas”, mulheres que se encontram a desenvolver estudos para o magistério nas séries iniciais do ensino fundamental do Instituto de Educação de Pernambuco, que foram contratadas para diminuir o déficit escolar. Segundo Coelho (2012), em dois anos o MPC contava com cerca de 20.000 alunos, divididos em pouco mais de 600 turmas, distribuídos em 200 escolas isoladas e cinco grupos escolares.

A estrutura do MCP era composta por três departamentos: Formação da Cultura; Documentação e Informação e Difusão da Cultura. Esse último obteve um crescimento maior, pois foi integrado por dez divisões: Pesquisa, Ensino; Artes Plásticas e Artesanato; Música, Dança e Canto; Cinema; Rádio, Televisão e Imprensa; Teatro; Saúde; Cultura Brasileira; Bem-estar coletivo; Desporto.

As atividades do MCP que inicialmente eram voltadas apenas para as crianças e adolescentes, em 1962, ganharam mais abrangência com as ações de alfabetização para adultos, sob uma metodologia específica para este público a partir da criação do Livro de Leitura para Adultos. Era um livro didático, revolucionário para os padrões da época, que tinha como didática educar a partir da realidade sócio cultural ao qual o povo estava inserido, nascido da pesquisa do MCP nos morros, nos mangues e alagados do Recife (COELHO, 2012, p. 29).⁵ Verificou-se uma crescente procura das aulas para adultos, e para dar conta da procura foi pensado um sistema de ensino à distância para auxiliar a população. E deste modo, surgiu a escola Radiofônica, que foi o maior instrumento de expansão do MCP. No final de 1962, só a escola radiofônica contava, em toda região metropolitana do Recife, com aproximadamente 30 mil alunos. Constituindo-se como o maior e mais eficaz método de educação e mobilização social do país. (COELHO, 2012)

Igualmente no campo teatral, se pretendeu elaborar formas teatrais de expressão popular, com o intento de elevar o nível de consciência política do povo, de modo que o próprio povo assumissem seu papel histórico social. Nesse sentido, uma das suas primeiras intervenções no objetivo de abrir o teatro do Recife para a população, foi retirar do tradicional

⁵ Fávero destaca que pela primeira vez reuniram-se, num texto, de primeiras leituras, um conjunto de palavras às quais se associava uma mensagem política; o conteúdo social dava força à palavra, concretude à ideia. “O voto é do povo” (lição 1).; “o povo sem casa vive no mocambo” (lição 2) etc. Por isso, foi durante tanto tempo criticado e denunciado com subversivo. Em sua defesa, Anísio Teixeira o considera “a melhor cartilha para adultos já editada no Brasil. Nós poderíamos dizer que Ivo vê a ave... Mas dizemos que e o voto é do povo.” O método empregado no livro de leitura para adultos tem a finalidade de despertar no homem do nordeste a consciência de seus problemas para que ele seja um membro ativo da comunidade. (FÁVERO, 2003 p. 45)

Teatro Santa Isabel a obrigatoriedade do uso do fato⁶, obrigatoriedade que tornava o espaço “proibido” para o povo e restrito a uma pequena elite financeira. E ainda, foram oferecidos cursos de teatro e realizações de festivais teatrais, bem como a fundação e supervisão de clubes e grupos teatrais. Como relata o próprio Germano Coelho (2012) em seu livro *MCP: História do movimento de cultura Popular*:

A ambição do MCP é maior ainda. Através de seminários de dramaturgia e de laboratórios de interpretação, criar novos dramaturgos, formar diretores e atores, contribuir, enfim, para o desenvolvimento da dramaturgia nacional, com um teatro nascido do povo, de seus dramas, inquietações, conflitos e esperanças. Teatro que retrate, artisticamente, a nossa realidade social. Que afirme os valores genuinamente regionais e nacionais com a dimensão universal que lhes confere a arte autêntica. (COELHO, 2012, p. 67)

Para que o teatro do MCP se consolidasse entre estudantes, intelectuais e as camadas populares, o auxílio de Nelson Xavier, Luiz Mendonça e Ded Bourbonnais, foi fundamental para alcançar um: “teatro e cultura para a emancipação do povo” (idem).

No entanto, o maior objetivo do idealizador do MPC era criar um grupo de teatro semelhante ao grupo Teatro de Arena de São Paulo, que desenvolvia em seus espetáculos uma abordagem exclusivamente nacional ao retratar os conflitos inerentes ao povo brasileiro que vivia nas favelas e lutava por uma mudança na sua condição social, como acontecia no espetáculo “Eles não Usam Black Tie”, considerado pelos críticos da época como um marco da dramaturgia nacional.

Assim, em 1961, quando o grupo Teatro de Arena fazia uma excursão pelo Nordeste do país, foram convidados por Germano Coelho a colaborar com o MCP. E desta interação do Movimento de Cultura Popular com o Teatro de Arena, este último perdeu dois integrantes para o Movimento: Nelson Xavier, que foi colaborar com o grupo Teatro de Cultura Popular⁷ que se apresentava como uma arte interventiva, crítica e política - e Luís Viana Filho (Vianinha), que viu nos fundamentos daquela organização o caminho para intervir na libertação social, cultural e política do povo brasileiro, pois acreditava que a atividade cultural

⁶ No Brasil se lê paletó.

⁷ Figueroa citado por Ferraz (2008): “O Teatro de Cultura Popular, dirigido por Luiz Mendonça, tinha como projeto cênico o resgate da cultura popular nordestina utilizando as manifestações populares com caminho para uma visão crítica do contexto social e um facilitador na assimilação da mensagem política”.

só fazia sentido quando está indissoluvelmente vinculada à prática social e política do país (VIANNA FILHO, 1983).

Nelson Xavier relatou essa experiência numa entrevista a Jalusa Barcellos:

O Arena, a meu ver, quando começou a viajar pelo Brasil, estava no seu apogeu. É quando seus membros começaram a se dispersar, porque já estavam amadurecidos na experiência e queriam tomar o seu caminho solo para poderem colocar suas ideias e deflagrar outros grupos. Estamos em 1960 para 1961 e é com essa cabeça que o Teatro de Arena chega ao Nordeste. Foi o Nordeste que nos mostrou a verdadeira realidade brasileira que até então conhecíamos mais pela literatura marxista. (BARCELLOS, 1994, p. 374)

Para Xavier o contato com as reais condições brasileiras, a desigualdade social, a fome, a mortalidade infantil e outros problemas sociais funcionaram como motivação para colocar a arte ao serviço da revolução. Assim, a partir daquele momento, os artistas que saíam da companhia teatral Arena tinham compreendido que a função do artista seria acima de tudo uma função política.

Luís Viana Filho, consciente de sua função social, reconhecia as limitações impostas pelo Arena para a realização de projetos revolucionários e deixava claras as suas opiniões:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares. O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o teatro de Arena enquanto empresa. (...) E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. (...) O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação. Armou um teatro informado. (...) Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator, etc. É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais, o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultural das massas. (...) O

importante é que um movimento de cultura popular se enriquece com a obra dos grandes artistas, mas não vive deles.⁸ (VIANNA FILHO, 1983, p.66)

Entendemos nos argumentos do dramaturgo que ele pretendia ir muito além da representação de temas nacionais, uma vez que procurava fazer do teatro um instrumento capaz de proporcionar ao homem uma consciência que possibilitasse uma atitude de intervenção no meio social. Deste modo, ao tomar conhecimento do Movimento de Cultura Popular do Recife, que era a confirmação prática de todas as suas convicções, Luís Viana Filho (Vianinha, como era conhecido), decidiu sair do Teatro de Arena e fundar a sua própria instituição, o Centro Popular de Cultura, contando com a ajuda de entidades que facilitaram a implantação do seu anseio, a exemplo da União Nacional dos Estudantes (UNE), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Partido Comunista Brasileiro (CPB)⁹, que em conjunto fortaleceram e disseminaram os fundamentos do MCP por todo o Brasil.

CENTRO POPULAR DE CULTURA (1961-1964)

O Centro Popular de Cultura (CPC) surgiu de uma dissidência do grupo de Teatro de Arena que despontava como o teatro do proletário. Contudo, os próprios integrantes do grupo perceberam que estavam fazendo teatro sobre a classe operária para a burguesia, já que os espetáculos não chegavam ao povo, exceto quando eram apresentados em sindicatos não se via nenhum operário na plateia. Assim, Vianinha, principal autor da crítica, sugeriu não cobrar dinheiro pelos ingressos e abrir o teatro para o povo, o que era inviável economicamente para o grupo. Percebendo que não seria possível pôr em prática seus anseios, deixou o grupo e procurou apoio do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e da União Nacional dos Estudantes (UNE) para poder realizar suas iniciativas na área de teatro sem cobrar bilhete.

Em Fevereiro de 1974, Vianinha numa entrevista concedida a Ivo Cardoso relatou o surgimento do CPC dentro da perspectiva que ele preconizava para a arte e ação do artista:

⁸ Percebeu-se, portanto, que a principal diferença entre o Teatro de Arena e as demais companhias teatrais situava-se apenas no campo das intenções ideológicas (BERLINCK, 1984).

⁹ É imprescindível lembrar que a vitória dos revolucionários cubanos em 1959, repercutiu-se em toda a América Latina como uma alternativa às lutas contra o imperialismo, questão que marcou tanto as discussões políticas quanto as discussões culturais. Contribuindo para que muitos intelectuais e artistas passassem a repensar o seu papel frente à realidade brasileira e a considerar a tomada de consciência das massas como uma alternativa para acabar com a disparidade sociocultural do país. Afinal, João Goulart simpatizante das ideias socialistas que acabara de assumir a presidência da república, após a renúncia do seu antecessor Jânio Quadros, fortalecia esse desejo de liberdade e progresso social (CARONE, 1982, p. 235).

O Centro Popular de Cultura nasceu em 1961, quando foi feito um espetáculo chamado ‘A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar’ que era um texto meu dirigido por Francisco de Assis, com música de Carlos Lyra. Em torno desse espetáculo, o Francisco de Assis, que era o diretor, mobilizou artistas plásticos, cientistas, que davam aula para o elenco, mobilizou músicos, pesquisa, e então um pouco em torno disso, se reconheceu a necessidade de estender e de divulgar, de horizontalizar a cultura, de levá-la ao povo que se manifestava através dos sindicatos, dos seus jornais, das suas organizações. A necessidade de modificações, estruturais na sociedade brasileira. Esses intelectuais, de alguma maneira, achavam que deviam se incorporar a essa luta, levando a esses setores de vanguarda e de luta da massa trabalhadora novos instrumentos culturais, desde a informação social, até as manifestações artísticas, teatro etc... a ideia era essa. A mobilização era sempre permanentemente feita em torno disso. Passava a ter inclusive o objetivo de atingir o camponês. (VIANNA FILHO, 1983, p. 174).

O sociólogo Carlos Estevam também registrou que os primeiros encontros com o núcleo que formaria o CPC aconteceram durante as encenações da peça “A Mais-Valia vai Acabar, seu Edgar” em fins de 1961, logo após a queda do presidente Jânio Quadros. “Essa ligação ocorreu porque o pessoal do teatro precisava de instruções sobre a mais-valia e procurou um intelectual do ISEB” (MARTINS, 1980, p. 77).

Dessa colaboração, surgiu em 1961 na cidade do Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura ou simplesmente CPC da UNE, que se instituiu como entidade de caráter político cultural, regendo-se com autonomia administrativa e financeira. A sua direção era eleita pela assembleia geral de seus membros e a afiliação ao CPC era feita em bases individuais. Neste sentido, pode dizer-se que o CPC da UNE nunca pertenceu à União Nacional dos Estudantes. Porém, ao mesmo tempo, era o órgão cultural da organização estudantil. Essa dicotomia não atrapalhava nenhum dos dois lados, muito pelo contrário, fortalecia as ações das duas entidades: O CPC tinha o apoio econômico mínimo para realizar as suas iniciativas e a UNE incluía as ações artísticas para agregar mais estudantes nas suas manifestações políticas.

Durante a sua existência (1961-1964) o CPC desenvolveu várias ações artísticas nas diversas linguagens da produção artística: peças teatrais, filmes e gravações de discos, com músicas de protesto, publicação de revistas e outras atividades que foram difundidas por todo o Brasil graças às atividades de expansão da UNE com a criação da caravana UNE-Volante, que tinha o objetivo de difundir as ações da entidade por todo o país. O CPC acabou por ser

favorecido por essa expansão podendo disseminar os fundamentos da instituição por todo o país.

Nestes eventos as peças interventivas do CPC incentivavam os jovens estudantes e o povo a pensar o panorama social que o país estava vivendo e estimulava-os a despertar a consciência política das massas para a criação de um país mais igualitário socialmente, utilizando o teatro como ferramenta. Berlinck (1982) destaca que a digressão, durante três meses, por todas as capitais do país, chamada “Primeira UNE-Volante¹⁰” teve o objetivo de realizar, pela primeira vez, o contato direto da liderança estudantil com as bases universitárias, operárias e camponesas de todo o Brasil, o que significou uma revolução nos métodos de atuações políticas tradicionais no meio estudantil.

Desta turnê em 1962, destaca-se, ainda, a criação dos CPCs nas principais cidades do país (Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo, Santo André, Curitiba, Porto Alegre, Niterói e Rio de Janeiro). “Os CPCs estaduais nem sempre foram tão bem sucedidos como o da UNE e nem sempre seguiram a mesma linha. Porém, todos foram suficientemente ativos para provocar, pelo menos, discussões nos meios artísticos e nos de comunicação de massa.” (BERLINCK, 1982, p. 30).

Esta ampliação foi possível, não só pela propagação das ações da instituição, mas também pelo programa de difusão dos conceitos teóricos arraigados às práticas do CPC, que foram desenvolvidos pelos sociólogos Carlos Estevam e Ferreira Gullar, que juntamente, fundamentaram um referencial teórico para orientar a produção artística do CPC. Afinal, “sem teoria revolucionária não há movimento revolucionário”¹¹.

Nestes apontamentos defendem a tese de uma cultura popular revolucionária, sem a qual, os artistas estariam apenas fazendo arte de entretenimento, sem fins políticos. Portanto,

¹⁰ Durante a “Primeira UNE-Volante” o CPC apresentou: “Miséria ao alcance de todos”, peça de Arnaldo Jabor; “Brasil, versão brasileira”, peça de Oduvaldo Vianna Filho e dirigida por Armando Costa; “Auto dos 99%”, peça de Carlos Estevam sobre o problema do ensino no Brasil, levada em todas as assembleias estudantis sobre reforma universitária; Exibição de cinco filmes documentários abordando problemas econômicos e sociais da realidade brasileira; Exposições gráficas e fotográficas sobre reforma agrária, remessa de lucros, política externa independente, voto do analfabeto e Petrobrás. Estas exposições foram apresentadas ao público do interior do país, nas praças públicas e pontos de concentração popular; Apresentação de shows musicais durante comícios em praça pública; Realização do documentário “Isto é Brasil” rodado durante a excursão nacional do CPC. (BERLINCK, 1982, 30)

¹¹ LENIN, Vladimir, “what is to be done” in essential work of lenin henry M. Christiman. New York, 1966, p.69)

afastados dos ideais do “povo”. A cultura popular, para Martins (1963), “diz respeito a uma forma particularíssima de consciência: a consciência política, a consciência que imediatamente deságua na ação política”.

Contudo, antes de examinarmos o conceito de cultura popular defendida pelos teóricos do CPC, faz-se necessário apresentar em pormenor as diferentes formas em que o termo Cultura Popular tem sido definido e analisado.

CAPÍTULO II

CULTURA POPULAR E SUAS DEFINIÇÕES

Para estudar a cultura popular, é preciso termos em mente que estamos abordando um tema que carrega consigo uma grande polissemia. Tony Bennett (1980) aponta que “é preciso primeiro enfrentar a dificuldade colocada pela própria denominação da palavra”, Ou seja, "dependendo de como ela é usada nas diferentes áreas de investigação, terá diferentes formas de definição teórica e focos de investigação". Uma vez que, como veremos mais adiante, a cultura popular é sempre definida, implícita ou explicitamente, em contraste com outras categorias conceituais: cultura popular, cultura de massa, cultura dominante, cultura da classe trabalhadora, etc. E parte dessa dificuldade provém da alteridade implícita que é sempre ausente/presente, quando usamos o termo ‘cultura popular’.

CULTURA

De modo a definir a cultura popular primeiro precisamos definir, ainda que sumariamente, dado que esse não é o objetivo central deste trabalho, o termo cultura (sem adjetivação). Raymond Williams (1983) diz que cultura é "uma das duas ou três palavras mais complicadas no idioma Inglês". E sugere três definições amplas: primeiro, o termo cultura pode ser usado para se referir a "um processo geral de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético". Poderíamos, por exemplo, falar sobre o desenvolvimento cultural do Brasil e estar a referir-nos apenas a fatores intelectuais, espirituais e estéticos - grandes filósofos, grandes artistas e os grandes poetas. Esta seria uma formulação perfeitamente compreensível. O segundo uso da palavra "cultura" pode sugerir "um modo particular de vida, quer de um povo, de uma época ou de um grupo" (ibid.). Usando esta definição, poderíamos falar sobre as tradições, os festejos, as canções, as comidas, os costumes¹² de uma determinada população.

¹² “As pessoas falam umas com as outras, gesticulam, movimentam-se de determinadas maneiras, ocupam certos espaços e evitam outros, trocam com seus parceiros e participam de conflitos, desenvolvem suas atividades sexuais e de subsistência. A observação, prolongada e teoricamente treinada, desses e outros comportamentos e atividades, permite detectar regularidade. Evidentemente, atendendo a restrições de ordem pragmática, os vários grupos interpretam diferentemente o utilitário e o materializam segundo as suas múltiplas linguagens e concepções de mundo.” (ARANTES, Antônio Augusto. O que é cultura popular. São Paulo: Brasiliense, 1981.p. 26).

Esta definição não apontaria apenas fatores intelectuais e estéticos, mas o desenvolvimento, por exemplo, da alfabetização, desporto, religião. A cultura como um modo particular de vida.

Finalmente, Williams sugere que a cultura pode ser utilizada para se referir "às práticas da atividade intelectual e artística, especialmente". Noutras palavras, a cultura aqui significa os meios e práticas, cuja função principal é produzir um significado ou ser a ocasião para a produção de sentido. Cultura nesta terceira definição é sinónimo do que estruturalistas e pós-estruturalistas chamam de "práticas significantes"¹³. Sendo a cultura constituída de sistemas de símbolos que articulam significados.

IDEOLOGIA

Antes de nos determos sobre as diferentes definições de cultura popular, há outro termo que temos que pensar: a ideologia. Ideologia é um conceito importante no estudo da cultura popular. Graeme Turner (1996, apud STOREY, 2009, p. 2) chama de "categoria conceitual mais importante dos estudos culturais", por que como a "cultura", a ideologia apresenta uma duplicidade de significados, e sua compreensão torna-se complexa pelo fato de ser um termo utilizado alternadamente com a própria cultura. Por isso, o fato de ideologia ser usada para se referir ao mesmo terreno conceitual como cultura e cultura popular, torna-se um termo importante em qualquer compreensão da natureza de cultura popular.

Assim, o que se segue é uma breve discussão de apenas cinco das muitas maneiras de entendimento sobre ideologia referida por John Storey (2009), considerando apenas os significados que têm uma influência sobre o estudo da cultura popular.

Primeiro, a ideologia pode se referir a um corpo sistemático de ideias articuladas por um determinado grupo de pessoas. Por exemplo, poderíamos falar de "ideologia profissional" para nos referirmos às ideias que informam as práticas de determinados grupos profissionais. Poderíamos também falar de "ideologia do partido trabalhista" (aqui estaríamos nos referindo

¹³“Para tornar essas ideias um pouco mais claras e palpáveis, reflitamos com um exemplo corriqueiro, retirado de nossa experiência cotidiana. Pensemos, por exemplo, sobre as roupas com que as pessoas do sexo masculino cobrem e ornamentam o seu corpo. Logo nos damos conta de que construímos com elas um grande número de afirmações simbólicas, sociologicamente significativas. Entre nós, os homens, via de regra, usam paletó e gravata em ocasiões formais. As vezes, o paletó esporte é permitido, as vezes convém mais terno completo e, nas ocasiões de gala, são mais apropriados o fraque ou smoking. Para o trabalho, se paletó e gravata são adequados a pessoa de escritório, sobretudo para gerentes, diretores e chefes, nas oficinas, linhas de montagem e para os serviços de limpeza e manutenção usam-se em geral, macacões. Os trajes enumerados, próprios ao contexto do trabalho, indicam que, em nossa cultura, marcamos com dois tipos diferentes de roupas duas atividades para nós distintas: “paletó e gravata” são associados a atividades de planejamento e coordenação, enquanto o “macacão” indica atividades manuais”. (ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo; Ed. Brasiliense, 1981.p. 26).

a um conjunto de ideias políticas, económicas e sociais que informam as aspirações e atividades do partido).

A segunda definição sugere um 'mascaramento', distorção ou ocultação da realidade. Ideologia é usado aqui para indicar como alguns textos e práticas apresentam imagens distorcidas da realidade. Eles produzem o que às vezes é chamado de "falsa consciência". Diz-se que tais distorções trabalham pelos interesses dos poderosos contra os interesses do poder. Usando esta definição, podemos falar de ideologia capitalista. O que seria percebido nesta utilização seria a maneira como ideologia esconde a realidade do domínio de quem está no poder: a classe dominante não se vê como exploradora ou opressora. E, talvez mais importante, a maneira na qual ideologia esconde a subordinação daqueles que são mais fracos: a classe subalterna, que não se vê como oprimida ou explorada. Argumenta-se que eles são as "reflexões" superestruturais ou "expressões" das relações de poder da base económica da sociedade. Este é um dos pressupostos fundamentais do Marxismo Clássico.

Marx argumenta que cada período significativo da história é construído em torno de um determinado "modo de produção", isto é, a maneira pela qual a sociedade se organiza para produzir as necessidades da vida (alimento, abrigo, moradia, etc.). E em termos gerais, cada modo de produção determina a forma política, social e cultural da sociedade, como por exemplo, as relações sociais específicas entre os trabalhadores e aqueles que controlam o modo de produção. Como Marx (1994) explica: "O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e intelectual em geral". Esta afirmação baseia-se em certas suposições sobre a relação entre 'estrutura' e 'superestrutura', conceitos que abordaremos mais adiante.

A terceira definição de ideologia (intimamente relacionada, e de certa forma dependente da segunda definição) usa o termo para se referir ao que Marx chamou de "formas ideológicas". Este uso destina-se a chamar a atenção para a maneira pela qual os produtos culturais (comerciais, canções, novelas, filmes, etc) apresentam uma imagem particular do mundo. Esta definição depende de uma noção de sociedade conflituosa e não consensual, estruturada em torno da desigualdade, exploração e opressão. As mensagens tomam partido, consciente ou inconscientemente, nesse conflito. Todos os discursos em última análise são política. Isto é, eles oferecem diferentes significações ideológicas da forma como o mundo é, ou deveria ser. A cultura popular é, portanto, como afirma Hall (2004), um local onde o 'entendimento social é criado' na tentativa de conquistar as pessoas a formas particulares de ver o mundo.

A quarta definição de ideologia é definida por Roland Barthes, para quem a ideologia (ou "mito" como Barthes chama) atua principalmente a nível de conotações, os significados secundários, muitas vezes inconscientes, que os textos e as práticas carregam. Por exemplo, uma reportagem da rede globo de televisão transmitida em 1974 exaltava as ações do regime militar mostrando a preocupação do presidente nacional, daquele período, com o desenvolvimento social da população brasileira e disseminando a ideia de que o socialismo era sinónimo de 'aprisionamento' social, económico e político. A transmissão estava tentando consertar as conotações da palavra "socialismo". Para Barthes, este seria um exemplo clássico das operações da ideologia, que procura tornar universal e legítimo o que é, na verdade, parcial e particular; uma tentativa de fazer passar o que é cultural (ou seja, humanamente construído) como algo que é 'natural'.

A quinta definição de ideologia, que foi muito influente na década de 1970 e início de 1980, foi desenvolvida pelo filósofo marxista Louis Althusser, que percebia a ideologia não apenas como um corpo de ideias, mas como uma prática material. O que ele quer dizer com isso é que a ideologia é encontrada nas práticas da vida quotidiana e não apenas em determinadas ideias sobre a vida. O principal argumento de Althusser repousa no modo como certos rituais e costumes têm o efeito de vincular-nos à ordem social: a ordem social que é marcada por enormes desigualdades de riqueza, estatuto e poder. Usando esta definição, poderíamos descrever o feriado à beira-mar ou a celebração de natal como exemplos de práticas ideológicas. Isto apontaria para um modo que apresenta prazer e liberação das exigências usuais da ordem social, mas que, em última instância, nos devolvem para nossos lugares na ordem social renovados e prontos para tolerar nossa exploração e opressão até a próxima pausa oficial. Nesse sentido, a ideologia funciona para reproduzir as condições e relações sociais e económicas para o capitalismo continuar. Isso acontece através da oferta falsa, mas aparentemente verdadeira, de soluções para problemas reais. Este não é um processo consciente; ideologia "é profundamente inconsciente no seu modo de operação" (ALTHUSSER, 1989. p. 233).

Até agora temos examinado brevemente diferentes maneiras de definir cultura e ideologia. Mas o que deve estar claro é que a cultura e ideologia cobrem grande parte da mesma paisagem conceitual e que a principal diferença entre eles é que ideologia traz uma dimensão política para o terreno da cultura. Além disso, as noções de cultura e ideologia sugerem que os estudos sobre a cultura popular sejam algo mais do que uma simples discussão de entretenimento e lazer.

A Cultura Popular

Segundo Storey (2009), existem várias maneiras de definir a cultura popular e, para tal, sugere seis definições de cultura popular que em suas diferentes maneiras, corroboram esse estudo. Primeiro: Um ponto de partida óbvio para qualquer tentativa de definir a cultura popular dirá que cultura popular é simplesmente a cultura que atinge muita gente ou que é bem aceita por muitas pessoas. Essa sem dúvida é uma formulação coerente. Poderíamos examinar as vendas de livros, as vendas de CDs e DVDs. Poderíamos também analisar registros de espetáculos, eventos desportivos e festivais. Poderíamos também analisar números de pesquisa de mercado sobre as preferências do público para diferentes programas de televisão. Essa estatística, sem dúvida nos remeteria para a sua dimensão quantitativa. O ‘popular’ da cultura popular parece exigir isso. No entanto, o que também é claro, contudo, é que por si próprio, um índice quantitativo não é suficiente para proporcionar uma adequada definição de cultura popular. Tal processo pode incluir a oficialmente sancionada "alta cultura", que em termos de vendas pode justificadamente afirmar-se popular neste sentido (BENNETT, 1982, p.20).

Uma segunda maneira de definir ‘cultura popular’ é o de sugerir que a cultura é o que resta depois de decidimos o que é “alta cultura”. A cultura popular, nesta definição, é uma categoria residual, para acomodar textos e práticas que não cumprem os padrões exigidos para qualificar-se como “alta cultura”. Noutras palavras, é uma definição de cultura popular como cultura inferior. O sociólogo Pierre Bourdieu argumenta que as distinções culturais deste tipo são muitas vezes utilizadas para apoiar as diferenças de classe. “Gosto é uma categoria profundamente ideológica: ele funciona como um marcador de ‘classe’”. Usando o termo num duplo sentido para significar, tanto uma categoria socioeconómica, quanto um determinado nível de qualidade.

Esta definição de ‘cultura popular’ é muitas vezes definida como a cultura comercial produzida em massa, enquanto a “alta cultura” é o resultado de um ato individual (por vezes coletivo) de criação (como, por exemplo, as belas artes). O último está ligado a hierarquizações morais e estéticos, enquanto o primeiro está associado a padrões económicos. Seja qual for o método implantado, aqueles que desejam fazer uma divisão entre a alta cultura e popular geralmente percebem que a divisão entre os dois é cada vez menos clara. Por exemplo, William Shakespeare é visto agora como o ícone da “alta cultura”, mas até o século XIX, seu trabalho foi uma parte muito importante do teatro popular. Da mesma forma, *o filme*

noir pode ser visto como os que cruzaram a fronteira que separa, supostamente, popular e alta cultura: em outras palavras, o que começou como cinema popular é agora preservado por acadêmicos e cineclubes. Hall (2004) defende que o que é importante neste debate não é o fato das formas culturais moverem para cima ou para baixo a ‘escada rolante da cultura’, “mais significativas são as forças e relações que sustentam a diferença: As instituições e processos institucionais necessários para sustentar cada um e marcar continuamente a diferença entre elas”.

Uma terceira forma de definir a cultura popular é a "cultura de massa". O primeiro ponto que aqueles que se referem à cultura popular como cultura de massa querem estabelecer, é que a cultura popular é uma cultura irremediavelmente comercial. Como um “Produto” que é produzido em massa, para o consumo em massa.

Para alguns críticos culturais que trabalham dentro do paradigma da cultura de massa, esse tipo de cultura é não apenas uma cultura imposta e empobrecida, mas é também uma clara identificação com a cultura americana importada: "Se a cultura popular em sua forma moderna foi inventada em qualquer lugar, foi nas grandes cidades dos Estados Unidos e, sobretudo, em Nova York" (MALTBY, 1989, p.11.). A “americanização” da cultura popular é traduzida como formas de fantasias públicas. A cultura popular é entendida como um mundo de sonhos coletivos, como afirma Richard Maltby (1989): “a cultura popular oferece uma fuga que não é uma fuga para qualquer lugar, mas uma fuga utópica de nós mesmos”. Nesse sentido, práticas culturais como o natal, as férias à beira-mar, apresentam similaridade com os sonhos: eles articulam, de forma disfarçada, desejos e vontades coletivas. Esta seria uma versão benigna da crítica da cultura de massa, porque, como aponta Maltby "Se há crime nesta forma de cultura popular foi de ter agarrado os nossos sonhos, os embalado e nos vendido de volta. E também, porque nos trouxe os mais variados sonhos que jamais poderíamos ter conhecido”.

A quarta definição afirma que a cultura popular é a cultura que se origina do ‘povo’. De acordo com esta definição, o termo deve ser usado somente para indicar uma cultura "autêntica" do ‘povo’: A cultura popular do povo para o povo. Que “muitas vezes é equiparada a um conceito altamente romantizado da cultura da classe trabalhadora, interpretado como importante fonte de protesto simbólico no capitalismo contemporâneo” (Bennett, 1982, p. 27). Um problema com essa abordagem é a questão de quem é escolhido para incluir a categoria 'povo'. E uma característica comum é que ele evita a natureza "comercial" de grande parte dos recursos que a cultura popular realiza.

A quinta definição de cultura popular, então, é aquela que se baseia na análise política do marxista italiano Antonio Gramsci, particularmente em seu desenvolvimento do conceito de hegemonia. Gramsci usa o termo "hegemonia" para se referir à maneira com as quais os grupos dominantes na sociedade, através de um processo de "liderança e moral", procuram ganhar o consentimento dos grupos subalternos na sociedade. Aqueles que utilizam essa abordagem consideram a cultura popular como um local de luta entre a "resistência" dos grupos subalternos e as forças interesses dos grupos dominantes. A cultura popular, neste uso, não é a cultura imposta dos teóricos da cultura de massa, nem é um emergente abaixo (a cultura espontaneamente do 'povo'), é um terreno de troca e negociação entre os dois: um terreno, como já foi dito, marcado por resistência e incorporação. Como Bennett citado por Storey (2009, p. 10) explica:

O campo da cultura popular é estruturado pela tentativa da classe dominante para vencer a hegemonia e por formas de oposição a este esforço. Como tal, não consiste simplesmente numa cultura de massa imposta que é coincidente com a ideologia dominante, nem simplesmente de culturas espontaneamente de oposição, mas sim uma área de negociação entre os dois durante o qual - em diferentes tipos particulares de cultura popular - valores culturais e ideológicos dominantes, subordinado e de oposição se misturam e em diferentes permutações.

Nesta definição, a cultura popular é marcada pelo que Chantal Mouffe (1981) chama de "um processo de desarticulação-articulação". Assim, uma prática cultural seria composta de uma mistura contraditória de diferentes forças culturais. Como estes elementos são articulados vai depender em parte das condições históricas de produção e consumo.

A sexta definição de cultura popular se relaciona com o debate em torno do pós-modernismo. O principal ponto aqui é o que afirma que a cultura pós-moderna é uma cultura que não reconhece a distinção entre alta cultura e a popular. Para alguns isso é um motivo para comemorar o fim a um elitismo construído sobre distinções arbitrárias da cultura, para outros é um motivo de desespero na vitória final do comércio sobre a cultura.

O que deve estar claro agora é que o termo 'cultura popular' não é uma definição tão óbvia como podemos imaginar num primeiro momento. E parte dessa dificuldade, muitas vezes, surge a partir do outro ausente que sempre assombra qualquer definição que podemos usar. Já que, para falar da cultura popular, temos sempre que reconhecer suas especificidades

e identificar os termos teóricos e práticos que estão em contraste com tal definição. Seja cultura de massa, de alta cultura, a cultura da classe trabalhadora, cultura popular, etc, ele vai levar para a definição de cultura popular uma inflexão teórica e política específica. Como Bennett (1982) indica, "Não há uma maneira única ou 'correta' de resolver estes problemas, apenas uma série de soluções diferentes que têm diferentes implicações e efeitos".

Por fim, percebemos que o que todas essas definições têm em comum é a insistência de que tudo o que é cultura popular, como categoria teórica, definitivamente, só surgiu após a industrialização e urbanização. Raymond Williams, na tentativa de definir o que é cultura, recuperou a trajetória do termo que, até o século XVI era associado à ideia de cultivar alguma coisa (animais, colheitas, mentes, etc), e afirmou que, a partir do século XVIII, seu significado se ampliou, passando a significar também conhecimento erudito, relacionado ao desenvolvimento e progresso social.

Assim sendo, como resultado da industrialização e urbanização, três coisas aconteceram, que, conjuntamente, tiveram o efeito de redesenhar o mapa cultural: primeiramente, a industrialização mudou as relações entre empregados e empregadores. Em segundo lugar, a urbanização produziu a consciência da separação residencial entre as classes. Em terceiro lugar, o pânico gerado pela Revolução Francesa incentivou os sucessivos governos a aprovarem uma série de medidas repressivas que visavam derrotar o radicalismo: "Esses três fatores combinados produziram um cenário cultural fora das considerações paternalistas da cultura de antes. O resultado foi à produção de um espaço de cultural mais ou menos fora da influência e controle da classe dominante" (Storey, 2009, p. 13).

Deste modo a cultura popular parte do pressuposto básico de que todo o homem social é interdepende do outro, e ainda, que os meios económicos de produção são determinantes para o desenvolvimento cultural de uma sociedade na perspectiva marxista, pois, como diz Fredric Jameson (1981) "o ponto de vista político é o horizonte absoluto de toda leitura e interpretação".

O Teatro Popular

Uma característica comum às artes cénicas no mundo deste o fim do séc. XIX, está estreitamente relacionada com sua concepção de cunho político. O teatro popular europeu com ênfase no político, segundo afirma D. Bradby (1980) citado por Lawrence (1995), foi estudado seguindo quatro formas que respondem igualmente a uma cronologia: A primeira se relaciona com o que se pode denominar teatro folclórico, que retoma elementos das culturas

rurais. Aproximando as tradições, os rituais e aos acontecimentos míticos do povo. Nesta definição artistas e espectadores se confundem e “vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada”. (MARTINS, 1963, p. 7).

A segunda definição é produto da industrialização e do crescimento das cidades durante o séc. XIX, que produziu um teatro para as massas. Martins (1963) afirma que nesta os artistas se formam num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. E “ainda que mais apurada e tecnicamente superior” (esta arte popular), está desprovida de excelência artística que a credencie como experiência legítima no campo da arte. Pois a sua finalidade é a de oferecer ao público um ‘passatempo’, uma ocupação para o lazer. Não se colocando, jamais, as discussões políticas. Em resumo, a indústria da ‘cultura’, através da produção de uma cultura marcada por "padronização, estereótipo, conservadorismo, falsidade, manipulados como bens de consumo, tem trabalhado para despolitizar a classe operária”. (LOWENTHAL, 1961, p.11).

A terceira definição corresponde ao desenvolvimento dos meios de comunicação massivos, cinema e televisão (em especial) que também teve uma expressão cênica; e em oposição a esta última surge a quarta forma, a de um teatro nitidamente político e do tipo *agit-prop* que tentava aproximar o teatro do povo, como parte de uma luta por poder.

O conceito *agit-prop* foi à base sob a qual Erwin Piscator e posteriormente Brecht (adeptos da teoria marxista) formularam as práticas do Teatro Épico, tendo por ideia norteadora mobilizar os espectadores através de um processo reflexivo, com a preocupação de que cada cena fosse com uma “gestus social”. Se caracterizando, portanto, como um teatro popular com profundo conteúdo ideológico, sendo amplamente aceito na América Latina, como destaca Lawrence: “Os escritos teórico de Brecht, bem como suas obras, foram estudados pelas pessoas de teatro popular na América Latina e incorporados não só nos seus próprios trabalhos teatrais, como também em sua práxis política” (LAWRENCE, 1995, p. 25).

Desta última definição que teve maior projeção na América, incluindo os Estados Unidos, segundo Lawrence (1995), se derivam as proposições mais interessantes do teatro popular dos anos 60 e 70. E afirma ainda que: “Esse teatro que se apoiou na América Latina no conceito de ideologia do “povo”, desprezou a proposta romântica de corte cultural, e foi criada na cena- como também na vida real- uma arte de intervenção na realidade, servindo como instrumento de transformação social” (Idem, p.23).

Neste sentido, compreendemos que o teatro político como categoria popular, na América Latina, foi amplo e compreendeu uma grande quantidade de autores, grupos e movimentos teatrais. E a partir da segunda metade da década de 50 (do século passado), esta orientação começou a ser massiva e já nos anos 60 e 70, tendo por ideologia a transformação social, através de intervenções artísticas na realidade, instituíram o popular como uma categoria predominantemente relevante.

A Cultura Popular Revolucionária

Sob esse paradigma, no panorama brasileiro da década de 60, a práxis do Centro Popular de Cultura, recebeu a alcunha de “Cultura Popular Revolucionária”, pois, seus idealizadores almejavam atingir a consciência política do povo brasileiro preparando-os e convocando-os para uma revolução social através das artes e dentre elas o teatro.

As especificidades da cultura popular defendida no CPC, a “arte popular revolucionária” (disseminada por todo o Brasil), preconizava que “fora da arte política, não havia arte popular”. Esta concepção, por sua vez, se fundamenta na forma como Martins pensa a cultura. Para ele, ainda que cultura seja um conceito de vasta extensão, defende que “numa sociedade de classes a cultura é produzida e reproduzida pelas classes numa dinâmica cuja lógica é dada pelas relações sociais de produção” (MARTINS, 1963, p. 15). Assim, para se compreender e explicar um texto ou uma prática cultural este deve ser analisado nos termos e nas condições que foi produzido.

A perspectiva de Martins tem uma forte relação com a teoria marxista sobre a “estrutura” e “superestrutura”: A “estrutura” consiste em uma combinação das “forças de produção” e “relações de produção”. As forças de produção referem-se às matérias-primas, as ferramentas, a tecnologia, os trabalhadores e as suas competências, etc. As relações de produção referem-se às relações de classe das pessoas envolvidas na produção. Isto é, cada um dos modos de produção, além de ser diferente em termos da sua base na produção agrária ou industrial, é também diferente na medida em que produz relações particulares de produção: o modo escravo produz relações mestre/escravo, o modo feudal produz relações senhor/camponês, o modo capitalista produz relações burguês/proletariado. É neste sentido que o próprio posicionamento da classe é determinado pela sua relação com o modo de produção.

A “superestrutura” consiste em instituições (política, jurídica, educacional, cultural, etc.), e “formas de consciência social”, ou ideologias (político, religioso, ético, filosófico,

estético, cultural, etc.) geradas por estas instituições. A relação entre a estrutura e superestrutura é dupla. Por um lado, a superestrutura expressa a legitimidade da estrutura. Por outro lado, a estrutura é ‘condição’ ou ‘determinante’ na forma da superestrutura. Esta relação pode ser uma relação mecânica (“determinismo económico”) de causa e efeito: o que acontece na superestrutura é um reflexo passivo do que está acontecendo na estrutura.

O que se pretende deixar claro é que a classe dominante, em função da sua propriedade de controle dos meios de material produção, detém o controle sobre os meios intelectuais de produção. Pois como afirmam Marx e Engels (1978): "Os pensamentos da classe dominante são, em cada época, as idéias dominantes, ou seja, a classe que é a força material dominante da sociedade é ao mesmo tempo a sua força intelectual dominante". Assim sendo, numa sociedade dividida por classes e dada a dominação de uma das classes sobre as demais, estão colocadas as condições suficientes para o florescimento daquilo que Martins chamou de cultura alienada.

Cultura Alienada

Martins (1963) alega que a classe no poder pretende perpetuar indefinidamente a sua posição e para isso necessita estender sua dominação a todas as esferas da sociedade, procurando assim, que toda a sociedade se organize em função dos seus interesses. Por isso não lhe resta outra saída além do esforço contínuo de mistificação, desde a pura e simples falsificação dos fatos, até a elaboração de teorias gratuitas forjadas para o ocultamento da verdadeira essência de uma ordem social que só pode ser aceita tendo-se em vista interesses materiais privados e não os imperativos superiores da cultura. A essa consciência dominante, falsa, opressora, alienada, mistificada, corresponde uma cultura dominante de igual teor. Assim afirma Bourdieu:

Para que o ato simbólico tenha, sem gasto visível de energia, essa espécie de eficácia mágica, é preciso que um trabalho anterior, frequentemente invisível e, em todo caso esquecido, recalcado, tenha produzido, naqueles submissos ao ato de imposição, de injunção, as disposições necessárias para que eles tenham a sensação de ter de obedecer sem sequer se colocar a questão da obediência. A violência simbólica é violência que nem é percebida como tal, apoiando-se em ‘expectativas coletivas’ em crenças socialmente inculcadas. (BOURDIEU, 2005, p. 171).

Igualmente, não admitindo o fato fundamental da sociedade de classe – a luta de classes – a cultura alienada apresenta o papel passivo e reflexo do fiel da balança em cujos pratos atuam as forças sociais em luta. É, portanto, incapaz de assumir uma atitude de sujeito face ao mundo: “suas qualidades espirituais são postas à venda no mercado e, estando à venda, são compradas e utilizadas para servir, não aos fins superiores do homem e da cultura, mas aos interesses desumanizados do capital comprador” (MARTINS, 1963, p. 64).

Cultura “Desalienada”: o “X” da questão

A Cultura Popular, para o CPC, diz respeito a uma forma particularíssima de consciência: “a consciência política, a consciência que imediatamente deságua na ação política”. Não tanto na ação política em geral, mas principalmente na ação política do povo. Ela é o conjunto teórico-prático que co-determina, juntamente com a totalidade das condições materiais objetivas, o movimento de ascensão das massas em direção à conquista do poder na sociedade de classes. Igualmente, entendia Ferreira Gullar (1980): A cultura popular é um “agir sobre a cultura presente, procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la. O que define que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação social”, e o CPC optou pela transformação. Afinal:

A realidade social, objetiva não existe por acaso, mas como produto da ação dos homens, também não se transforma por acaso. Se os homens são produtos desta realidade e se esta, na invasão da práxis, se volta sobre eles e os condiciona, transformar a realidade opressora é tarefa histórica, é tarefa dos homens. (FREIRE, 1983, p.41)

E embora falte aos homens à consciência das ações que precisam executar para conquistar para si as posições dominantes, necessitam perceber em cada decisão prática, o que, o quando, o como, o onde intervir para evolução histórica da sociedade. “A cultura popular pode se concretizar de mil formas diferentes. Todas, entretanto, servem sempre ao mesmo propósito que é a educação revolucionária das massas” (MARTINS, 1963, p.85). Igualmente se atribui esta mesma finalidade, à “cultura para trabalhadores”, mas falha, segundo Martins (1963), porque é abstrata, porque nasce da simples vontade de ensinar à massa o que ela tem de fazer. É vazia e inócua porque acredita mais no poder da verdade em geral do que na força das condições concretas da vida, de onde nasce a prática, esta sim, capaz de realmente esclarecer a consciência da massa.

Para Freire (1983) que corrobora com o tema:

Absurda lhes parece (à classe dominante) a afirmação de que é indispensável ouvir o povo para a organização do conteúdo programático da ação educativa. É que, para eles, a ‘ignorância absoluta’ do povo não lhes permite outra coisa senão receber os seus ensinamentos. Trata-se de uma imposição feita às massas por um reduto “esclarecido” da intelectualidade. Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de busca pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutas por ela. Luta que, pela finalidade que lhe derem os oprimidos, será um ato de amor, com o qual se oporão ao desamor contido na violência dos opressores, até mesmo quando esta se reveste da falsa generosidade referida. (FREIRE, 1983, p.178).

Numa palavra, a cultura popular do CPC pretendia ser a expressão cultural da luta política das massas, entendendo-se por essa luta, as transformações sociais que são feitas por homens concretos ao longo de suas vidas e ações concretas. Sejam quais forem, entretanto, as diversas modalidades que a cultura popular pode assumir, todas as suas formas de aparição são dirigidas ao cumprimento de uma mesma finalidade: “transformar a consciência alienada em consciência revolucionária, ativamente engajada na luta política” (MARTINS, 1963, p.87).

O “ARTISTA ENGAJADO”

Os artistas e intelectuais que compunham o Centro Popular de Cultura consideravam que a arte não podia ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram na sociedade. Nem tão pouco acreditavam que ao homem artista fosse dado o privilégio de viver num universo à parte. Antes de ser um artista, o artista é um homem igual a qualquer homem, participando dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns:

Num estudo sobre teatro popular, Brecht afirma que o artista popular deve abandonar as salas centrais e dirigir-se aos bairros, porque só aí vai encontrar os homens que estão verdadeiramente interessados em transformar a

sociedade; nos bairros deve mostrar suas imagens da vida social aos operários, que estão interessados em transformar essa vida social, já que são suas vítimas. (BOAL, 1983, p. 111)

Tal argumento constitui precisamente, a própria condição de possibilidade de toda e qualquer arte revolucionária e foi dele que o CPC extraiu a razão de ser e o fundamento primeiro de sua existência como entidade artística e cultural de caráter popular e revolucionário. Uma vez que como, defende Paulo Freire (1983), “o que temos que fazer na verdade é propor ao povo, através de certas contradições básicas, sua situação existencial, concreta, presente, como problemas que, por sua vez, o desafia e assim, lhe exige respostas não só a nível intelectual, mas no nível da ação”.

Martins assegura que os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si o caminho da arte popular revolucionaria que procura restituir o poder ao povo: “Se não se parte daí não se é nem revolucionário nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo”. Por isso ela afirmava que fora da arte política não há arte popular.

Essa postura vanguardista do CPC recebeu inúmeras críticas durante a década de 1980 por estudiosos como Marilena Chauí, José Arrabal e Heloisa Buarque de Holanda, das quais se destaca que:

Ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não apenas se faz paternalista, mas termina por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas deixa patente às diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e povo. (HOLANDA, 1981, p. 19).

Ao se posicionar contra aqueles que definiram as ações do CPC como paternalista, Estevam Martins destaca as ações da instituição:

A participação popular era o objetivo, a finalidade, a razão de ser do CPC. Evidentemente, nós levávamos ao público determinadas ideias e informações. Se isso é ser paternalista, então todos os autores que li e que abriram a minha cabeça também foram paternalistas comigo e eu muito lhes agradeço. Qualquer pessoa que tenha alguma coisa a dizer aos outros não faz mais do que a sua obrigação quando tenta se comunicar. Não vejo como chamar isso de paternalismo. (MARTINS, 1980, p.80)

Apresentadas desta forma, as práticas, e, sobretudo, os fundamentos teóricos do CPC, permitem-nos fazer uma afirmação: O CPC era uma instituição cultural de cunho didático que visava à transformação da consciência política do povo. E, embora, tenha recebido inúmeras críticas de intelectuais brasileiros da década de 70 e 80 que afirmavam que o CPC não conseguiu cumprir seus objetivos de intervir diretamente nas comunidades populares, por seus integrantes pertencerem à classe média e burguesia brasileira, fator que, segundo aqueles estudiosos, distanciava o CPC dos problemas reais do povo, na verdade, conseguiram mostrar que “não é sentados que se caminha e que se faz o caminho ao andar”.

O FIM DAS UTOPIAS

Os pensamentos e, sobretudo, as ações do Movimento de Cultura Popular e do Centro Popular de Cultura, voltadas especificamente para a consciência política do povo, suscitaram, como não poderia deixar de ser, conflitos com os setores conservadores da época. As camadas populares, organizando-se, adquiriam forças, sobretudo, através da conscientização política e do fortalecimento cultural para suas reivindicações, gerando incômodo para as elites conservadoras que passaram a denominar estes movimentos de subversivos, divulgadores de ideias comunistas. No entanto, que perigo podia trazer para a sociedade a Cultura Popular? Perguntou-se Germano Coelho (2012), e ele mesmo respondeu dizendo que o MCP possuía um espírito de autodeterminação, de fidelidade às tradições culturais do país, de responsabilidade quanto à sua independência definitiva. Ideais com que o MCP objetivava atingir educando através de escolas comuns, de processos informais, nas praças públicas e em plena rua, educando pelo rádio, pelo cinema, pela televisão, pela imprensa.

Instrução através da arte era o que almejava também o CPC de Vianinha, Estevam e Ferreira Gullar, que juntos conseguiram o objetivo de disseminar tais princípios por todo o vasto território brasileiro, com a implementação do CPC em várias cidades do país, fazendo circular seus métodos, suas teorias e seus ideais.

Portanto, a relevância desses movimentos, refere-se ao espaço democrático que eles conseguiram criar. Empenhando-se, de alguma forma, em construir uma sociedade igualitária, não totalitária como muitos supunham, contando com a crença de muitos artistas nesse ideal. Foram movimentos que democratizaram o acesso à arte e ao ensino, abrindo espaços para que as camadas populares da sociedade pudessem usufruir desse bem social através do acesso à arte, seja o teatro, a música, a dança, as artes plásticas, havia uma intenção em desenvolver o

senso crítico e político das massas sobre os problemas sociais, voltado à emancipação do povo.

Para os setores conservadores, contrários a essas ideias, tornava-se imprescindível bloquear esse crescimento, interromper ou, se possível, aniquilá-las. Certamente, seria o caminho mais seguro para não se inverterm os papéis, pois não se poderia permitir ao povo o direito de voz e vez. Fato que não tardou a acontecer. Com o golpe militar de Março de 1964, quando toda a documentação dos movimentos foi queimada, obras de arte completamente destruídas, e os profissionais envolvidos com os movimentos populares perseguidos e afastados de seus cargos. Abolindo-se, assim, as expressões artísticas denunciadoras das injustiças sociais.

No entanto, verificamos que os fundamentos que guiaram as práticas dessas vanguardas, aniquiladas pela ditadura militar, foram difundidas por diversas partes do país e não seria possível que toda a sua práxis tivesse sido desintegrada pelas ações repressivas do sistema que controlou o país durante 20 anos. Por acreditar nisso, surgiu a questão que norteia este trabalho: Será que o MCP e CPC deixaram algum herdeiro ideológico? Será que algum grupo deu continuidade às ações iniciadas pelos seus fundadores? E foi na busca desta resposta que encontramos no interior do Brasil um coletivo cênico Teatro Experimental de Artes, que há 51 anos vem desenvolvendo suas ações e contribuindo ativamente para o desenvolvimento da sociedade brasileira a partir do legado cultural obtido na década de 60. São seus objetivos: A conscientização das classes populares para as causas sociais, tendo como objetivo macro a instrução e instrumentalização do indivíduo através da arte.

CAPÍTULO III

TEATRO EXPERIMENTAL DE ARTES: UMA HISTÓRIA DE OUSADIA E RESISTÊNCIA

Paremos um pouco e juntemos nossos pensamentos de forma positiva e valiosa. Esqueçamos por um momento as adversidades provocadas pela inconstância dos dias, as insatisfações geradas pelos desentendimentos entre os homens; as angústias decorrentes da confusão que há lá fora, nas ruas, nos lugares, nas cidades, no mundo; as incompreensões advindas do desamor entre as pessoas. Paremos. Olhemos um pouco para dentro de nós. Conscientizemo-nos de que somos ‘gente’ e podemos fazer alguma coisa de positivo. E, muito mais faremos se conseguirmos adeptos para nossa luta, se conseguirmos companheiros de ideal, se juntarmos ‘gente’ tal qual somos para daqui a algum tempo comemorarmos juntos a vitória alcançada. Nessa ocasião em que estamos juntos para realizar alguma coisa, podemos nos dar as mãos e traçar planos e caminhos para o futuro. Somos jovens. Mais uma força acrescida, mais um elemento positivo para que tenhamos a vitória desejada. Somos objetos de confiança e aí está o valor supremo da nossa existência, pois, através dela é que podemos realizar, é que podemos mostrar o que somos, é que podemos ficar felizes com o muito que somos e que podemos realizar¹⁴.

¹⁴ Mensagem escrita por Argemiro Pascoal em julho de 1982, no programa da peça “Morte Vida Severina”, apresentada no V Festival Nacional de Teatro Amador realizado em São José do Rio Preto-SP. (ANEXO1)

O TEATRO EXPERIMENTAL DE ARTES

A trajetória do segundo grupo teatral mais antigo em atividade do Estado de Pernambuco começa no ano de 1962, quando foi realizado na cidade de Caruaru o I Festival de Teatro de Estudantes do Nordeste, numa promoção da Universidade do Recife, sob coordenação pedagógica do Professor e crítico de teatro, Joel Pontes, administrado pelo Presidente da Câmara João Lyra Filho, tendo como secretário de educação, Anastácio Rodrigues da Silva, visionários que perceberam que o festival seria muito importante para o desenvolvimento das artes cênicas na região.

Neste evento, foram apresentados diversos espetáculos com linguagens variadas, distintas palestras, debates e conferências sobre técnicas e estéticas da linguagem teatral. Fato que despertou a curiosidade de parte da equipe do Teatro Amadores de Caruaru (TAC), um grupo teatral formado por profissionais liberais e intelectuais da alta sociedade de Caruaru, que tinham como paradigma o Teatro Amadores de Pernambuco (TAP)¹⁵. Ambicionaram ser o TAP do interior, mas logo perceberam que esse sonho seria impossível, pois não dispunham de privilégios políticos, económicos, estéticos, nem tão pouco sociais para desenvolverem seus espetáculos com a mesma qualidade técnica que os do afamado grupo da capital.

Logo, perceberam que deveriam partir em busca de um direcionamento distinto. No entanto, não sabiam por onde começar, até prestigiarem o referido Festival e compreenderem que o que realmente careciam era de técnicas teatrais para desenvolverem melhor o seu corpo de atores, seus personagens e consequentemente melhorarem o discurso cênico das suas encenações, porque, até então, todos os espetáculos que faziam era de forma empírica e amadora.

A partir desta constatação, o TAC foi desmembrado e seus dissidentes, ao fim do festival, decidiram expor a Joel Pontes as suas angústias, anseios e desejos (como lembra seus

¹⁵ O grupo Teatro de Amadores de Pernambuco surge no Recife, em 1941, criado pelo médico Valdemar de Oliveira. Desde seus primeiros espetáculos reúne figuras da alta sociedade recifense em torno de um programa de encenação de textos que se distanciam do repertório comercial comum, tanto às companhias do Sudeste que visitam o Recife quanto aos grupos atuantes locais. Criaram e mantiveram com sucesso um "teatro de cultura", aliando "amadorismo teatral à filantropia". Como grupo elitizado que era, não se apresentava em bairros populares nem em teatros do interior do estado, pouco se importavam com a arte engajada, eram um conjunto de aristocratas que se exibiam nos melhores teatros do Brasil tendo com lema o amor ao teatro e a aversão ao dinheiro. O TAP costumava doar todo o dinheiro das apresentações para instituições filantrópicas, pois este não lhes fazia falta, uma vez que tinha respaldo da alta sociedade pernambucana, dos políticos, dos generais e da imprensa para realizarem as suas produções e apresentações nos melhores palcos do Brasil. Dentre outros motivos, foi importante ao trazer à cena brasileira espetáculo com temática nacional nos padrões estéticos dos grandes espetáculos internacionais que se apresentavam no Brasil.

fundadores no documentário “Quando as Garagem Viram Teatro”¹⁶), conseguindo dele o apoio para mobilizar uma série de professores da Universidade do Recife para ministrarem cursos, oficinas e seminários - durante dois anos na cidade de Caruaru- com apoio financeiro do município. Concretizando, além de trabalhos didáticos, muitas experiências cênicas.

Daquele desejo pela formação e habilitação artística surgiu no dia 12 de julho de 1962 o grupo de estudo “Movimento Teatral Renovador”, que afirmava já na sua denominação a ambição por um teatro de vanguarda liberto dos preconceitos arraigados ao teatro elitista praticado até então, procurando na prática experimental um caminho para a sua consolidação. Não sem antes alterarem o nome do grupo, na assembleia geral para aprovação do regimento interno no dia 16 de julho de 1962, vindo a ser denominado, definitivamente, Teatro Experimental de Artes (TEA), pois tomaram conhecimento que no Sul do país havia um partido político homônimo e a semelhança não lhes pareceu apropriada.

Assim sendo, o Teatro Experimental de Artes¹⁷ foi fundado com a finalidade de criar uma nova mentalidade teatral. Acompanhar o desenvolvimento da arte cênica e manter um intercâmbio permanente com os demais congêneres do Brasil e do Exterior.

A estreia do grupo deu-se em 1963 no auditório do prédio da Rádio Difusora de Caruaru, um local precário, que não possuía cortinas, refletores, nem coxias (este era o único espaço da cidade a abrigar os trabalhos cênicos, na época), mesmo assim, levaram à cena o espetáculo “O Elefante no Caos” de Millor Fernandes, dirigido por António Medeiros. O espetáculo retratava um contexto sociopolítico premonitório aos acontecimentos que culminariam no Golpe de 1964.

Em 1964 montaram o segundo trabalho, “Auto de Natal”, especialmente para as festas natalinas promovidas no marco zero da cidade. O texto era uma adaptação do Evangelho de São Lucas escrita por Otávio Lyra e António Medeiros com direção de Medeiros.

Este ano é emblemático na trajetória do TEA, pois, enquanto os militares brasileiros tomavam o poder, cessando o livre arbítrio e o direito de expressão do povo brasileiro, o Teatro Experimental de Artes dava início à oferta de oficinas permanentes de teatro para a população da cidade de Caruaru, tentando transmitir o que apreenderam nos dois primeiros anos de formação com os professores da Universidade do Recife. Procurando, antes de

¹⁶ Coleção teatro volume um. Massagana multimídia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008. DVD

¹⁷ Os fundadores do grupo conforme ata de reunião realizada no dia 12 de julho de 1962, foram os senhores: Argemiro Pascoal, Abdias Amorim, Antônio Silva, Arary Marrocos Bezerra Pascoal, Carlos Fernando da Silva, Edvaldo Castro, Fernando Gomes de Oliveira, Inácio Tavares da Silva, Jonas Mendonça. José Gustavo Cordola, Margarida Miranda, Maria de Lourdes Ramos, Maria Ezinete de Melo, Maria José Bezerra, Paulo Roberto Bezerra e Sá. (ANEXO2)

qualquer coisa, transformar o indivíduo num cidadão consciente do seu papel na sociedade, utilizando o teatro como meio:

Essas oficinas acontecem de março a novembro, aos sábados à tarde, com aulas de interpretação, iluminação, corpo, voz e história do teatro, voltadas especialmente para alunos da rede pública de ensino de Caruaru, gente sem experiência alguma com palco. E ninguém paga nada, porque o nosso objetivo é suprir o que a escola não dá. (Pascoal, apud FERRAZ, 2009, p. 133).

Em 1965 com mais uma peça no palco da Rádio Difusora, exibiram “A Canção Dentro do Pão” do dramaturgo Raimundo Magalhães Júnior, sob direção de António Medeiros, novamente. Como ele era um homem de ideias políticas esquerdistas quase sempre optava por montar textos com alguma conotação política. Este espetáculo, por exemplo, mostra um complicado triângulo amoroso durante a Revolução Francesa, fazendo uma crítica sutil à demagogia do meio político brasileiro.

Ainda em 1965 o dramaturgo e diretor teatral Issac Gondim Filho, começou a colaborar com o grupo, numa parceria que durou vários anos. Logo na sua adesão ao grupo ministrou uma oficina de interpretação que resultou em mais um trabalho cênico: “O virtuoso Comendador Aragão”, escrito por Graça Melo, com direção do próprio Isaac.

No ano de 1966, António Medeiros propôs duas encenações: a primeira foi a montagem do texto de um dramaturgo Pernambucano que despontava na cena teatral do Brasil, Ariano Suassuna, com o “Auto da Compadecida” que foi um sucesso na estreia nacional no I Festival de Amadores Nacional realizado em janeiro de 1957, pelo grupo Teatro Adolescente do Recife¹⁸. (A versão do TEA, sob Direção de Medeiros não agradou muito,

¹⁸ Fundado em abril de 1955, pelo ator e diretor Clênio Wanderley e pelo diretor Luiz Mendonça, o Teatro Adolescente do Recife tem como principais características a valorização de autores regionais e a iniciação de jovens talentos no fazer teatral. Seu diretor, Clênio Wanderley, egresso do Teatro do Estudante de Pernambuco, grupo liderado por Hermilo Borba Filho (se opunham aos fundamentos hegemônicos do Teatro Amadores de Pernambuco, buscava, antes, um teatro que fosse acessível ao entendimento do povo brasileiro, não mais como entretenimento para a burguesia). Imprime, desde a primeira montagem, uma linha de atuação arrojada, buscando uma forma nordestina de interpretação. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=12571 acesso em: 10 de julho de 2013.

tendo sido apresentada poucas vezes no auditório da Rádio Difusora de Caruaru e em João Pessoa, no Estado da Paraíba); e a segunda encenação do ano, também dirigida por Medeiros, foi “A via Sacra” de Henri Ghéon, que um crítico da época ao fazer uma análise da encenação o classificou como: Uma Via Sacra Clássica no Teatro Popular: “O guarda roupa funcionou sobre a responsabilidade de Ararê Marrocos e no nosso modo de observar achamos que havia maior objetividade se não houvesse tantas variações de cores. Ghéon quis e escreveu uma “via Sacra” de teatro clássico e não uma peça de teatro popular.” (ver em anexo 3). Longe de parecer uma crítica contundente, o jornalista registrou uma característica marcante nos trabalhos do TEA: um permanente diálogo com o folclore brasileiro e com a cultura local.

Durante os anos de 1967 a 1969 foram encenadas no TEA: “A Hora Marcada” (1967) com texto e direção de Isaac Gondim Filho; “A Raposa e as Uvas” (1968), de Guilherme de Figueiredo, com direção de Cleyton Feitosa; “O Consertador de Brinquedos” (1969), texto de Stella Leonardos, sob direção de Arary Marrocos; e por fim, “A Feira de Caruaru” (1969) texto de Vital Santos e direção de Clayton Feitosa. Esta peça foi, um dos grandes sucessos do grupo, ajudando à sua projeção por diversas regiões do país com destaque para a participação no VII Festival de Teatro da Paraíba, sendo agraciado com os prêmios de cenário e figurino; E, ainda, do I Festival Nordestino de Teatro de Amadores no Recife.

Sobre este espetáculo não há só boas críticas e elogios, há polêmicas, como o fato do autor da peça, Vital Santos, que também integrava o elenco do espetáculo, ter proibido o TEA de exhibir a encenação do seu texto, alegando que a encenação estava aquém da qualidade artística da sua criação:

Depois de assistir à apresentação do Teatro Experimental de Arte, com ‘A Feira de Caruaru’ no domingo passado, na cidade de São Caetano, tenho o dever de informar a V.S., que jamais deixarei como autor que sou da mesma peça, que o TEA faça apresentações, onde quer que seja. Nossa suspensão se apegou a queda de produção do espetáculo, vindo assim concorrer para diminuir o valor artístico de minha criação. Caso contrário, ou seja, se V.S., não levar em conta o que acabo de esclarecer, isto é, não parar com suas apresentações, moverei uma ação judicial contra o Teatro Experimental de Arte o qual é responsável pela decadência de minha peça. Espero que V. S., seja consciente de Sua atuação e saiba agir corretamente. (Vital Santos em

ofício lavrado, datado, assinado e carimbado com reconhecimento de firma no dia 29 de setembro de 1969. Ver em anexo 4).

Para Arary Marrocos, fundadora e gestora do Teatro Experimental de Artes, em entrevista realizada para esta pesquisa, esta polemica ocorreu por diversos motivos: o primeiro deles foi relacionado com a autoria do Texto, uma vez que se tratava de uma compilação de folhetos de cordel, reportagens e outras tiras que eram encontradas em jornais e revistas sobre a feira livre de Caruaru¹⁹. Compilação que foi entregue a Isaac Gondim Filho para que ele pudesse transformar todo aquele material em uma peça de teatro. Passado um mês, tinha-se o roteiro da peça e poderiam começar os ensaios. No entanto, por ter outros compromissos em outra cidade, Isaac Gondim comunicou que não poderia participar dessa montagem e sugeriu que Vital Santos assinasse a autoria da dramaturgia, já que ele gostava de escrever poemas e cenas curtas de teatro, seria uma forma de promovê-lo como dramaturgo. Todos concordaram.

A partir dali, o espetáculo estreou e caiu no gosto popular e nas graças do governador do estado de Pernambuco, Nilo Coelho: “Ele nos assistiu no encerramento de um seminário para prefeitos, vereadores e autoridades realizado na cidade de Garanhuns, apaixonou-se pelo trabalho e, de vez em quando, telefonava para o nosso, prefeito Anastácio Rodrigues, pedindo uma apresentação.” (Arary, apud FERRAZ, 2009, p. 135).

Com a popularidade alcançada, Vital Santos e mais três integrantes do grupo, decidiram tomar o espetáculo para si e foram à sede do grupo solicitar junto a Arary Marrocos e Argemiro Pascoal (presidente do grupo), todo o figurino e cenário da peça, pois eles iriam sair do grupo e levariam consigo tudo que pertencesse ao espetáculo. Argemiro negou-lhes o pedido comunicou-lhes que seriam substituídos, e que peça se manteria sem interrupções.

A primeira apresentação sem a participação de Vital Santos aconteceria na cidade de São Caetano a pedido do Presidente da Câmara local. Porém, na semana que precedeu a apresentação, Vital e os outros dissidentes foram à cidade para falar com o prefeito, desqualificando a peça para que ela não fosse apresentada. Mas de nada adiantou, pois o prefeito já conhecia a peça e o convite manteve-se de pé. Não satisfeitos com recusa Presidente da Câmara, fizeram divulgação pela cidade, pedindo que as pessoas não fossem assistir ao espetáculo, pois era uma peça imoral e desapropriada. De nada adiantou, porque no

¹⁹ Caruaru é conhecida internacionalmente por ser o maior centro de Artes figurativas da América Latina, título concedido pela UNESCO e pela sua feira livre que foi considerada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio imaterial do Brasil.

dia da apresentação o auditório estava lotado para assistir a “Feira de Caruaru” do Teatro Experimental de Artes. Porém, quando a apresentação começou, houve um corte ininterrupto da energia elétrica provocado por Vital e o seu grupo que foram descobertos e prontamente afastados do recinto pela polícia. Com a energia elétrica reestabelecida o espetáculo pode acontecer com o êxito esperado.

Este fato, lembra Arary, deixou Vital muito chateado e nos dias que sucederam esta apresentação receberam o documento da proibição legal do espetáculo.

Em 1970 foi levado à cena o texto “A Derradeira Ceia” de Luiz Marinho com direção de Sóstenes Fonseca e “A Prostituta Respeitosa” de Jean Paul Sartre, sob direção de Argemiro Pascoal, encenação que marcaria sua estreia como diretor do grupo, e que dali em diante iria dirigir mais outros 19 espetáculos (ver lista completa em anexo 5).

Em 1971 o TEA encenou “O Ovo de Colombo”, uma sátira ao descobrimento das Américas, escrito por dois autores de Caruaru, o jornalista Homero Fonseca e Adalberon Gomes, sob direção de António Medeiros. Na trajetória do TEA este é o espetáculo que participa pela primeira vez do Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, no interior de São Paulo, e que recebeu a crítica mais contundente da história do grupo:

(...) Dizer que a peça foi mais ou menos, seria mentir para agradar, e isso não encaixaria com o que temos feito desde o início desse festival, porque a peça foi realmente um espetáculo sem nenhum valor artístico, sem nenhuma plasticidade e nota-se que foi escolhido em última hora para participar do Festival. Todos nós adoramos a vinda de vocês para São José do Rio Preto, mas se tivessem vindo apresentar uma boa peça, tanto nós como vocês ficaríamos mais satisfeitos. (ver completa em anexo 6).

Para comemorar os 10 anos de fundação do grupo (1972) foi encenado o texto “A Incelência²⁰” de Luiz Marinho com direção de Argemiro Pascoal. Um espetáculo sem muita repercussão, porém, muito importante para a trajetória do grupo por aprofundar a sua poética: era um espetáculo de autor nacional e tinha o folclore popular como base estética.

Verificamos, portanto, que a primeira década do TEA foi marcada por muito aprendizado e experiências artísticas, sem perder os alicerces que os nortearam desde a sua estreia: a valorização da dramaturgia de autores nacionais, assim como, valorização da cultura

²⁰ Palavra utilizada na região nordeste do Brasil que significa ‘cantar os mortos’ e cumprem a função ritual de entrega da alma do ente querido aos cuidados dos Anjos e Santos.

local e a pesquisa como ponto de partida para as criações cênicas. Fundamentos que serão consolidados, ampliados e difundidos nos anos seguintes, como veremos mais adiante. Porém, antes de registrar as ações da segunda década, faz-se necessário uma reflexão sobre a formação ideológica que o TEA recebeu durante os anos 60 e que foi fundamental na consolidação da prática que iria desenvolver e perpetuar a partir da segunda década da sua existência.

FORMAÇÃO POLÍTICA

As bases ideológicas sob as quais o TEA iria fundamentar sua prática têm início quando todos os integrantes do TEA, ainda, faziam parte do Teatro Amadores de Caruaru, ao receberem visitas do ator e diretor teatral Luiz Mendonça (fundador do grupo Teatro Adolescentes de Pernambuco), que dirigiu alguns espetáculos do TAC, entre os anos de 1958 e 1961, e incutiu no trabalho cênico e na mentalidade de parte dos integrantes do TAC a necessidade das ações do teatro político para a sociedade brasileira.

Com a chegada de Mendonça, uma nova forma de condução foi proposta, até mesmo por ele já ter tido experiência com outros grupos, como o Teatro Adolescente do Recife. Começamos a ler várias peças, a estudar os autores, a discutir o texto escolhido. O trabalho passou a ser bem mais cuidado. Entre outras inovações, ele optou também por uma dramaturgia longe dos dramalhões e comédias de costume que, até então, eram levados à cena, e escolheu obras mais politizadas, que abordavam temas sociais. (Pascoal, apud, FERRAZ, 2009, p.129)

Mendonça acreditava num teatro que espelhasse à sociedade, falando a língua dos seus espectadores, seus costumes, seus conflitos, suas necessidades sociais vividas no cotidiano. Uma arte a favor do povo, com ideais políticos. Não mais os casos e acasos do teatro de entretenimento para a burguesia.

Assim, imprimiu na filosofia dos jovens que comporiam o Teatro Experimental de Artes os fundamentos da cultura popular revolucionária, mostrando-lhes o exemplo de um grupo teatral que vinha modificando a cena do teatro brasileiro com seus espetáculos repletos de interrogações sobre o social. O grupo em questão era o Teatro de Arena de São Paulo, que

tinha o “Eles não Usam Black Tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, como paradigma daquele importante momento histórico do teatro nacional.

A influência de Luiz Mendonça sobre os jovens do TAC foi tão grande, que em Agosto de 1961, o grupo formado por profissionais da alta sociedade e jovens intelectuais da cidade de Caruaru, encenaram o texto de Guarnieri. Era um conjunto elitista falando sobre greves e lutas de classe sociais, rompendo com a linha de pura diversão desenvolvida até aquele momento. Esta, certamente, foi a grande transformação do pensamento dos integrantes do TAC, que mais tarde se transformaria no TEA e romperia de vez com o modelo, na época, hegemónico, do Teatro Amadores de Pernambuco.

Segundo o sociólogo Gilberto Freire:

O mal do nosso teatro (de Pernambuco) está em ter se desenvolvido como um divertimento burguês ou só para ricos ou quase ricos. Perdeu contato com o povo mais simples. É que ‘o povo’ era para o teatro erudito do Brasil o negro, o escravo, a senzala, a caboclo, o moleque, a canalha, a língua errada – tudo que a escravidão só fez tornar desprezível. Daí a artificialização do nosso teatro numa caricatura de teatro, quase sem sentido humano, nem contato com a terra. Pomposo, fechado, inumano. Pretexto para a exibição de decotes e casacas, de joias caras e de perfumes franceses, de rivalidades entre estudantes de cartola e caixeiros aliterados. (Freire, apud PONTES, 1966, p. 77).

Para findar com esse “teatro do pó compacto, casacas e joias caras”, os artistas locais foram muito influenciados pelas ações do Movimento Popular de Cultura que a partir dos anos 60 surgiu como uma possibilidade para instrumentalizar e elevar o nível cultural do povo e melhorar sua capacidade aquisitiva de ideias sociais e políticas.

Em 1960, Luiz Mendonça foi nomeado diretor do departamento de teatro do MCP e pode difundir a crença de um teatro revolucionário por várias regiões do Estado de Pernambuco. Não sem antes inculcar naqueles jovens que fundariam o “Movimento Teatral Renovador” a necessidade de intervenções artísticas na sociedade, com o intuito de modificá-la, e, talvez, eliminar as desigualdades sociais tão características da sociedade brasileira.

Portanto, como observámos, de 1962 a 1964, a equipa do Teatro Experimental de Artes recebeu um conjunto de informações e conhecimentos sobre o ofício teatral promovido pelos professores da Universidade do Recife e artistas da região como Clênio Wanderley,

entre outros. Porém, nenhuma delas ficou tão internalizada e marcaria tanto a trajetória do grupo quanto a ideologia do teatro político da década de 60, fundamentada na ‘educação conscientizadora’ do MCP, que buscava uma mudança profunda da sociedade brasileira.

A segunda década do Teatro Experimental de Artes traz a maturidade do grupo e a confirmação da sua arte interventiva na sociedade.

TEA: DOS 15 AOS 20 ANOS

O primeiro espetáculo encenado nesta fase é a “A Derradeira Ceia” (1973), de Luís Marinho, com direção de Sóstenes Fonseca. Um espetáculo que fala mais uma vez sobre a cultura nordestina, só que agora, a partir de um dos seus símbolos mais marcantes: o “cangaceiro” Virgulino Lampião²¹. O segundo espetáculo, em 1974, é “Antígona”, de Sófocles, com direção de Renato Cabral.

O ano de 1975 marca a estreia de Argemiro Pascoal como dramaturgo com o texto “O Testamento”, sob direção do próprio autor.

1977 é marcado na história do TEA com as encenações dos textos: “Pedido de Casamento” de Anton Tchekhov e “Morte Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto, ambos dirigido por Argemiro Pascoal (o segundo espetáculo, sem conseguir a repercussão desejada pelo grupo, ganharia uma nova versão em 1980 e seria um grande sucesso artístico).

Em 1978 Argemiro Pascoal retoma os estudos sobre os textos de Sófocles e decide remontar “Antígona” com uma proposta de encenação diferenciada da primeira, buscando uma aproximação do texto grego com a cultura local. No entanto, não foi bem recebido pelo público e saiu de cartaz. Nos anos de 1978 e 1979 Argemiro assinaria a direção de dois textos seus: “O Bordel” e “Festa de Casamento”.

Nota-se que nestes anos a participação e influência do Ator, Diretor e Dramaturgo Argemiro Pascoal, na composição do repertório do Teatro Experimental de Artes se acentua, não por acaso, afinal, com a saída do diretor Antônio Medeiros²², o grupo necessitava de alguém pudesse dirigir as criações do grupo e encontrou em Argemiro Pascoal (que era presidente do TEA desde 1963) a responsabilidade e compromisso de levar adiante a proposta que deu origem ao TEA. A essa disponibilidade de dar continuidade ao legado cultural do

²¹ Os cangaceiros eram homens que vagavam pelas cidades em busca de justiça e vingança pela falta de emprego, alimento e cidadania causando o desordenamento da rotina dos camponeses. teve como principal líder Lampião (Virgulino Ferreira da Silva). < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cangaço>> acesso em: 23 de agosto de 2013.

²² Medeiros foi colaborar com o grupo formado por Vital Santos (grupo Feira de Teatro) após proibir o TEA de apresentar “A feira de Caruaru”.

grupo, soma-se o fato de a partir do ano de 1975, o TEA ter ganhado uma sede própria: O Teatro Lício²³, um teatro de bolso para cerca de 70 pessoas, construído com recursos próprios do casal Arary Marrocos e Argemiro Pascoal, que transformaram a garagem da própria residência num espaço de difusão cultural.

Com sede própria, o TEA, pode - além de desenvolver suas encenações em um local fixo- ampliar as oficinas de teatro que eram oferecidas esporadicamente à população desde 1964, passando, a oferecê-las continuamente, como acontece até hoje. Estas oficinas de iniciação teatral, além de contribuírem com a formação intelectual, social e política de jovens e adultos, serviram de base para que o grupo pudesse renovar o seu corpo de atores e consolidar-se na cena teatral da região.

No ano em que completou 15 anos o papel do TEA foi destacado pelo jornalista António Miranda, que ressaltou a resistência e ousadia de Argemiro Pascoal à frente do grupo:

Nos seus 15 anos de atividades ininterruptas, o Teatro Experimental de Artes, desenvolveu um trabalho digno de apreciação, levando a arte cênica a mais de duas dezenas de cidades do interior pernambucano e de outros estados do nordeste, além de participar de vários festivais, no estado e no país, arrebatando elogios e projetando o nome de Caruaru atraindo as atenções do mundo artístico nacional para o maior município pernambucano. Tudo isso tem funcionado em virtude dos esforços e do trabalho diuturno de Argemiro e Arary Pascoal, que fizeram do teatro o sacerdócio, um verdadeiro apostolado, numa peregrinação de judeus- errantes, percorrendo cidades grandes e localidades quase desconhecidas, representando em palcos grandiosos e em tabladros diante de públicos, os mais diferentes, mas recebendo de todos, o mesmo calor humano, a mesma compreensão. Todas as noites, o grupo se reunia no centro de artes Lício Neves, onde foi construído um miniteatro, com palcos e bancos tipo “pela porco”, durante horas, até o amanhecer do dia seguinte, estudavam e liam, debatendo, sob a orientação e direção de Argemiro Pascoal. Esse mini- teatro, localizado nos jardins da residência do casal, é, ainda hoje, o centro para onde converge o mundo artístico de Caruaru. Ali jovens e até pessoas de idade já um tanto

²³ O nome do espaço foi uma homenagem do casal ao amigo e poeta Lício Neves que teve uma vida marcada por muita dificuldade e privações, conseguindo superar parte dos seus problemas através da poesia. Este fato, certamente, dizia muito para o casal de artistas e para o Teatro Experimental de Artes.

“puxada” se detém na apreciação e no estudo de obras teatrais, num trabalho artesanal, transformando o ambiente em recanto puramente artístico. Semanalmente Arary e Argemiro vivem um mundo diferente, após os afazeres profissionais, deixando de lado os números e mapas contábeis, que são a preocupação do dia a dia dessa dupla, para entregarem de copo e alma ao seu maior e verdadeiro hobby.²⁴ (Jornal Diário de Pernambuco, 21 de Novembro de 1977. Ver em anexo 7 e 8).

Nesta matéria, o jornalista destaca a encenação assinada por Argemiro do texto “Morte Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, (prémio Camões de literatura), mas esta era uma versão modesta e um pouco aquém dos propósitos do encenador, que em 1980 voltou a encená-la e transformou-a no grande sucesso do grupo, sendo a peça mais premiada²⁵ e, certamente, a que mais permitiu o grupo circular por diferentes regiões do país.

O ano de 1981 foi um ano cheio de compromissos com apresentações do premiado espetáculo, mas ainda tiveram tempo para criar uma nova encenação: “Rua do Alto S/N” escrito por Lício Neves e dirigido por Argemiro Pascoal. Um texto onde o autor escreveu sua autobiografia e deixou-a aos cuidados do Teatro Experimental de Artes.

Em 1982, comemorando 20 anos de atividades ininterruptas, o TEA lança mais um sucesso: o espetáculo “A epopeia do Beato Torquato Maria de Jesus ou Um sábado apocalíptico na terra de João da Cruz”, escrito e dirigido por Argemiro Pascoal. Obtendo destaque no II Festival de Teatro do Recife, sendo indicado a melhor espetáculo e registrado o seu nome na história do teatro de Pernambuco:

Se como autor Argemiro Pascoal, se ouve bem, devo dizer que como diretor se ouve melhor. (...) Não gosto muito desse tipo de apreciação crítica que só faz elogios. Mas tenho de render à capacidade dessa equipe interiorana que

²⁴ Neste relato onde o jornalista destaca o sacerdócio de Armeiro e Arary, e nos apresenta a rotina do grupo, percebemos três momentos distintos, que carecem ser mais bem destrinchados: O primeiro deles era o hábito de passar a noite inteira ensaiando, estudando o texto e investigando os personagens; O segundo momentos é a variedade de faixa etária encontrada nas oficinas que o TEA oferece para a população; e o terceiro, é o destaque para a rotina do casal, que, durante os dias úteis da semana, trabalham em um escritório de contabilidade, e aos finais de semana, dedicam o tempo exclusivamente para o teatro: durante o dia ministram oficinas para a população; à noite, ensaiam para a concepção dos novos espetáculos.

²⁵ Com esta segunda montagem do “Morte Vida Severina” venceram o IV Festival de Teatro Amador e Universitário do Nordeste, em Feira de Santana, no interior da Bahia em Dezembro de 1980; e no ano seguinte, integraram a programação do I Festival de Teatro do Recife, conquistando várias indicações e levando o prêmio de melhor coreografia; participaram do V Festival de Teatro e Arte, mais uma vez em Feira de Santana, recebendo os prêmios de melhor espetáculo e direção. “Morte Vida Severina” é um poema dramático que relata a dura trajetória de um migrante nordestino em busca de uma vida mais favorável no litoral.

surpreendeu o nosso público e que terminou conseguindo boas indicações do júri do Festival para premiação, perdendo apenas para outras montagens mais elitistas e mais ao gosto do público (e do júri) da Capital. (ver em anexo 8).

Amadurecendo a sua poética e completando a segunda década de “devoção” à arte dramática, o Teatro Experimental de Artes lança o mais importante plano da sua trajetória. O projeto que vai fazer com que as ações do grupo sejam expandidas e difundidas por todo o estado de Pernambuco, obtendo reconhecimento por críticos, artistas e sociedade em geral. Tal iniciativa foi à criação do Festival de Teatro Estudantil do Agreste (FETEAG), que marcou decisivamente a participação da TEA junto à comunidade pernambucana e vem consolidando a prática de uma cultura popular revolucionária no teatro brasileiro com o objetivo de instruir e capacitar os cidadãos através da arte.

FETEAG: A CONSCIENTIZAÇÃO POR MEIO DO TEATRO

Como vimos até aqui, desde a década de 60 artistas e educadores, movidos pela ideia de democratizar a cultura, estruturaram várias práticas destinadas à ampliação social e geográfica do público de teatro, quanto à difusão da experiência artística em geral. Essas iniciativas não apenas no Brasil, mas com grande vitalidade em países como França, Itália, Bélgica, Portugal e Estados Unidos, almejavam estreitar relacionamentos com uma parcela do público que se encontrava fora do círculo comercial da arte, estabelecendo uma luta para abrir as instituições culturais a todos, bem como para desenvolver os espetáculos teatrais e promover práticas artísticas como: proposta de oficinas de teatro em escolas e universidades; a promoção de festivais de arte; a criação e difusão de bibliotecas ambulantes; projeções cinematográficas em praças públicas de pequenas cidades ou em bairros da periferia; entre outras.

Neste período, nos países há pouco citados, vários grupos, com uma produção marcada por forte teor ideológico, concentraram seus esforços na difusão de espetáculos para um público, o mais amplo possível, com objetivo de implementar uma ação política de conscientização por meio da arte teatral. Os grupos buscavam a utilização do palco como espaço para a discussão de questões que afligiam as sociedades, convidando os espectadores a participar desses debates.

Dentre os relevantes movimentos teatrais que surgiram na ocasião, destacam-se as experiências do Living Theatre, realizados nos Estados Unidos, que exerceram forte influência em muitos países; e as técnicas do Teatro do Oprimido, que foram aplicadas primordialmente em França, Argentina e no Brasil, conseguindo reconhecimento em diversos países. Ao propor uma nova maneira de compreender a atuação política, por meio de teatro, como um instrumento revolucionário, procurando desconstruir os espaços teatrais tradicionais saindo para as ruas e outros locais à procura de espectadores, com o objetivo de diminuir a distância entre vida teatral e vida social.

Na esteira dos movimentos contraculturais que eclodiram no período, o Teatro Experimental de Artes (TEA), lançou o Festival de Teatro Estudantil do Agreste – FETEAG – que surgiu com o objetivo de levar oficinas de teatro para dentro das escolas públicas e incentivar os alunos a ingressarem nas artes cênicas, e, através delas, transformarem sua realidade.

Com este objetivo o Festival tomou para si a tarefa de ocupar as ociosas aulas de artes das escolas públicas, com aulas de iniciação teatral, e como resultado dessas aulas, teria uma mostra competitiva, onde as escolas mostrariam suas produções à classe estudantil e à sociedade, a exemplo dos jogos escolares.

O FETEAG foi concebido por Fábio Pascoal (filho do casal Argemiro Pascoal e Arary Marrocos) e por Francisco Neto, em 1981, que, inspirados nos festivais estudantis de teatro editados por Pascoal Carlos Magno, nos anos 70, sugeriram aos fundadores do TEA a criação do Festival com o intuito de incentivar os jovens a irem ao teatro.

Porém, mais do que incentivar o acesso ao teatro, o FETEAG adota procedimentos para despertar nos participantes o desejo de lançar um olhar crítico à peça teatral, de empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra, despertando seu interesse pela decodificação da linguagem cênica. E, assim, estimula os indivíduos a ocuparem seus lugares não somente no teatro, mas no mundo, como cidadãos conscientes do seu poder de transformação. Transformação essa que se inicia no momento em que o indivíduo entra em contato com as práticas artísticas.

Um dos objetivos é dar a uma série de jovens a possibilidade de refletir sobre o mundo e escolher o melhor para si. Eles podem até não subir ao palco, mas certamente vão passar a se sociabilizar melhor, a defender suas opiniões, respeitando o outro também e tendo o senso crítico sobre questões da vida. (Arary, apud FERRAZ, 2009, p. 83).

Percebemos claramente neste depoimento da fundadora do TEA, as bases da cultura popular revolucionária que os artistas que compunham o CPC defendiam, já que, Estevam afirmava que só há cultura popular onde se produz o processo que transforma a consciência alienada em consciência revolucionária, ativamente participativa na luta política. E Boal (1980) corrobora: “Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução!” Pois, como afirma LEBRET (1960): “aprendendo a ler, observar, comprovar, deduzir e concluir, os povos pobres aprendem também a reagir”. Uma vez que: “a realidade social, objetiva não existe por acaso, mas como produto da ação dos homens, também não se transforma por acaso. Se os homens são produtos desta realidade e se esta, na invasão da práxis, se volta sobre eles e os condiciona, transformar a realidade opressora é tarefa histórica, é tarefa dos homens”. (FREIRE, 1983, p.41).

Contudo, como não poderia deixar de ser, um dos principais argumentos defendidos pelos realizadores do Festival é o seu caráter didático, não apenas para os participantes, mas, para os espectadores, carentes de apreciação estética, ações artísticas e reflexão.

O FETEAG notou essa urgência, exatamente, quando o festival foi paralisado (de 1986 a 1991) por falta de apoio financeiro dos órgãos públicos, pois perceberam que as lacunas dos anos em que o festival não aconteceu, fez minar a dinâmica da produção cênica na cidade e, conseqüentemente, o esvaziamento dos teatros por parte dos espectadores. A partir de então, constatou-se a necessidade de desenvolver um trabalho de formação de plateia, priorizando os estudantes, uma vez que, possuindo Caruaru, mais de 40 estabelecimentos escolares de 1º e 2º graus (na época), possibilitaria, no futuro, uma plateia mais esclarecida.

Corroborando nesse argumento, Brecht também afirma que a leitura, a capacidade de compreensão de uma obra de arte, pode e deve ser trabalhada. A capacidade de elaboração estética é uma conquista e não somente um talento natural:

Todas as pessoas podem entender e sentir prazer com uma obra de arte porque todas têm algo artístico dentro de si. (...). Existem muitos artistas dispostos a não fazer arte apenas para um pequeno círculo de iniciados, que querem criar para o povo. Isso soa democrático, mas na minha opinião, não é totalmente democrático. Democrático é transformar o pequeno grupo de iniciados em um grande grupo de iniciados. Pois a arte necessita de

conhecimentos. A observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro, se houver uma arte da observação. Assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista entre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer. Subjaz à arte um saber que é um saber conquistado através do trabalho. (Brecht, apud KOUDELA, 1991, p.110).

Noutras palavras, o prazer estético solicita aprendizado que deve ser adquirido, estimulado e decodificado.

Em *A pedagogia do espectador*, Flávio Desgranges (2003) afirma que:

Familiarizado com os códigos teatrais, o espectador iniciado descobre pistas próprias como se relacionar com a obra, percebendo-se, no ato da recepção, capaz de dar unidade ao conjunto de signos utilizados na encenação e estabelecer conexões entre os elementos apresentados e a realidade. A conquista da linguagem teatral propicia ao espectador uma atitude não submissa diante do fato narrado e das opções cênicas propostas. Conhecendo os signos que vem sendo estabelecidos ao longo da história do teatro, bem como o funcionamento dos mecanismos utilizados em uma encenação, e os efeitos que produzem, o espectador ganha distancia para melhor apreciar como tais elementos estão sendo apresentados em um determinado espetáculo (artístico ou social). A conquista desses conhecimentos permite que o observador esteja em melhores condições para traçar linhas de reflexões acerca da obra e elaborar um juízo de valor sobre ela. (DESGRANGES, 2003, p. 32)

Assim sendo, o autor também defende que a educação do olhar do espectador deveria ser apreendida desde a infância, e utiliza o futebol como exemplo de condicionamento do espectador para a aquisição dos signos daquela modalidade:

O domínio dos meandros da atividade futebolista advém tanto das brincadeiras em que participou como jogador quanto da experiência como espectador, apurada especialmente nos debates travados com outros torcedores e nas análises de comentaristas esportivos. A apreensão de regras e o amplo conhecimento tácito e técnico das jogadas, estimula a

coparticipação do espectador, intensifica o prazer na sua relação com o evento.²⁶

Argumenta, ainda, que assim como no futebol, é preciso criar condições, financeiras e instrumentais (responsabilidade do poder público, uma vez que a apreciação artística ainda custa caro), para que os espectadores possam pelo menos ir ver um espetáculo e serem estimulados a um ‘mergulho’ prático para ampliar sua capacidade de apreender o espetáculo e favorecer a sua socialização, o seu acesso ao debate contemporâneo, assim como, a sua integração e participação social:

Democratizar o acesso de crianças e jovens ao teatro se constitui, então, em viabilizar a ida aos espetáculos e concomitantemente, oferecer os instrumentos de compreensão e de recepção que condicionam esse acesso, oferecendo meios necessários para o espectador infanto-juvenil tenha possibilidade e vontade de apropriá-los. (DESGRANGES, 2003, p. 36).

Portanto, percebe-se que o conceito que norteia o FETEAG funciona como uma perfeita estrutura para que os espectadores (de todas as idades) possam se apropriar dos signos da linguagem teatral, ainda que dependa sempre do deficitário apoio do Estado para financiar os custos do evento.

Com o FETEAG, o TEA, conseguiu efetuar uma proeza que há muito era perseguida pelos que produziam teatro no Estado de Pernambuco, desde o tempo do MCP: levar às classes menos favorecidas um teatro de boa qualidade, questionador e insurgente, que promovesse a inter-relação colégio/ estudante/ família/ sociedade, formando cidadãos comprometidos com a sociedade através da educação. Neste sentido, o Festival de Teatro Estudantil do Agreste, pode ser considerado como a mais importante iniciativa de teatro popular acontecida em Pernambuco na década de 80. Ao considerar o teatro pedagógico e crítico como elemento primordial no desenvolvimento da capacidade artística, intelectual e social dos jovens.

Assim, a partir da sua 5ª edição (1985), o Festival foi ampliado para abranger todas as escolas da região agreste. E no ano de 2002 passou a receber espetáculos estudantis de todo o Estado de Pernambuco, sendo denominado, a partir de então, como Festival de Teatro Estudantil do Agreste e Festival de Teatro Estudantil de Pernambuco (FETEAG/FESTEP),

²⁶ (idem)

podendo, deste modo, ampliar o alcance das suas ações. Legitimava-se, portanto, o conceito de Luiz Viana Filho ao defender a criação do CPC: “Um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização”.²⁷

FESTEP A “MASSIFICAÇÃO”

O Festival de Teatro Estudantil de Pernambuco (FESTEPE) como uma ramificação do Festival de Teatro Estudantil do Agreste (FETEAG), se propõe a consolidar uma prática teatral dentro das escolas públicas de todo o Estado de Pernambuco, transformando jovens em homens dotados de sentido crítico e fazendo uma ligação entre cultura e educação, elementos primordiais para o desenvolvimento de uma sociedade.

Num processo intermitente iniciado respectivamente com o início do ano letivo, e que conta com os mais diversos recursos pedagógicos: filmes, palestras, exposições, espetáculos, jogos, poesias, jornais, revistas etc.- justapondo ao teatro todas às demais áreas do campo artístico- o Festival mostra-se, como um suporte eficiente na formação de atores, técnicos, diretores, educadores e espectadores.

Tendo o aprendizado como centro, o Festival mantém um constante diálogo os Parâmetros Curriculares Nacionais brasileiros, procurando capacitar os alunos no desenvolvimento da linguagem cênica e, também, proporcionando uma capacitação para os educadores, com o intuito de “formar os formadores”, proporcionar-lhes ferramentas que os auxiliem na mediação da produção dos espetáculos e dos eventos que serão desenvolvidos.

Nestas atividades, podem estar presentes tanto professores com ou sem experiência da arte teatral. Uma vez que:

O conhecimento do teatro e sua prática variam de acordo com os participantes: alguns descobrem pela primeira vez este domínio artístico, enquanto outros trazem um percurso já rico em experiências, mas todos estão abertos para um objetivo comum, que é o de colocar em ação uma estratégia original para melhor auxiliar a criança em seu acesso à arte do espetáculo.²⁸

²⁷VIANNA FILHO, 1983, p.66.

²⁸Bertin e Giros (1997) citado por Desgranges (2003).

Deste modo, para a concepção geral do XIV FETEAG/ I FESTEPE, em 2002, (que serve de modelo para as demais versões do Festival, dali em diante), o TEA criou um conteúdo programático de atividades que se divide em duas fases distintas, desmembradas em módulos, que estão diretamente relacionadas, são elas:

- **Oficina de Direção Teatral** – Com o público-alvo de 30 educadores de arte de todo o Estado de Pernambuco, designados pela coordenação do projeto a trabalhar nas unidades de ensino participantes do Festival. A oficina divide-se em 3 módulos compatibilizados em 4 meses e tem carga horária total de 48 horas. A finalidade da oficina é capacitar os educadores a desenvolverem os trabalhos nas escolas, esclarecendo dúvidas, traçando planos de curso e metas a serem atingidas de acordo com as necessidades particulares de cada educador, frente à diversa realidade de trabalho de cada unidade de ensino.
- **Oficina de Formação Teatral** - Tem como público-alvo 750 alunos (com faixa etária compreendida entre 8 e 23 anos) , envolvidos no processo de trabalho nas 30 unidades de ensino participantes do Estado de Pernambuco. As oficinas tem duração de 8 meses e tem carga horária total de 48 horas mensais. As aulas serão ministradas pelos 30 educadores capacitados pela Oficina de Direção Teatral e tem como resultado final o espetáculo teatral levado à comunidade durante um festival criado com esta finalidade e circulando entre as escolas de cada município. As aulas serão realizadas nas unidades de ensino de todo Estado de Pernambuco, selecionadas para o festival, durante a semana em horário definido junto à direção da escola, de acordo com a disponibilidade horária dos alunos e nos finais de semana das 08:00 às 12:00 horas. A finalidade das aulas é “formar” atores, autores e técnicos de teatro e desta forma, estimular as artes cênicas no meio estudantil (Ver o Programa completo em anexo 10 a 19).

É necessário termos em mente que as práticas artísticas desenvolvidas pelo FETEAG não se assemelham com às práticas do “teatro infantil”, que “infantiliza” e inferioriza a competência do seu público ao apresentar espetáculos pouco questionadores e pouco integrados com as causas sociais, como se a criança fosse incapaz de decodificar tais questões, afinal:

A noção de infância é uma construção histórica, um conceito que se faz e refaz ao sabor das transformações sociais no decorrer dos tempos. A concepção “infantilizada” que se tem no “teatro feito para crianças” é reflexo da própria visão de infância estabelecida por nossas sociedades, concebendo

a criança com ser incompleto, alguém que está em vias de, em estado de aperfeiçoamento. O adulto, nesse caso, é o modelo de bom acabamento e perfeição. (DESGRANGES, 2003, p. 87)

Os realizadores do Festival procuram incentivar os educadores a produzirem espetáculos em que a exigência seja fundamentalmente artística, com tudo o que a arte pode oferecer de incômodo e desestrurante. Desejando, assim, que educadores lutem pela plena liberdade de conceber espetáculos dotados da capacidade, inerente a obra de arte, de abalar as certezas e atitudes dos espectadores (tanto crianças quanto adultos). Afinal de contas, como afirma Brook (2000), “a vida está aí, aberta pra a criança, em toda sua intensidade, como estão abertos os meios de comunicação contemporâneos. Portanto, torna-se fundamental que o teatro seja também oferecido a ela em todo seu vigor, principalmente se levarmos em consideração que teatro é vida ‘condensada’”.

Por isso, com o objetivo de aprimorar ainda mais o olhar do espectador e apresentar espetáculos de referenciais do teatro do Brasil, a coordenação do FETEAG/FESTEP, criou em 2004 uma Mostra Nacional de Teatro, passando a receber grupos e espetáculos profissionais de todo o Brasil, buscando promover uma discussão e reflexão sobre o fazer teatral, estimulando a profissionalização e promovendo um intercâmbio entre grupos profissionais do Brasil e àqueles que se dedicam artes na cidade de Caruaru e no Estado de Pernambuco.

MOSTRA NACIONAL

A Mostra Nacional de Teatro do FETEAG foi pioneira em convidar para o Estado de Pernambuco, em 2004, um dos mais importantes grupos de pesquisa em artes cênicas do país, o LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas- SP). Bem como, importantes artistas do teatro nacional como Carlos Roberto Simioni, Roberto Birindelli, Ricador Puncetti, Júlio Adrião, Antonio Januzelli, Henrique Schafer (indicado ao Prémio Shell²⁹ de Teatro), Helder Vasconcelos, Leonardo Moreira e tantos outros. Além de espetáculos consagrados dos grupos: Bagaceira de Teatro - CE; Oi Nóis Aqui Travez - RS; Clows de Shakespeare - RN e Coletivo Angu de Teatro - PE (vencendo do Prémio Shell de Teatro em 2005).

²⁹ Criado em 1988, o Premio Shell de Teatro é uma das mais tracionais premiações da cena teatral brasileira. Foi criado para contemplar, todos os anos, os artistas e espetáculos de melhor desempenho nas temporadas teatrais do Rio de Janeiro e de São Paulo, maiores centros teatrais do Brasil. < <http://www.shell.com/bra/environment-society/brazil-social-investments/theatre-awards/about.html>> acesso em: 11 de junho de 2013.

O FESTEPA possibilita o contato do público local com a diversidade cultural do teatro brasileiro. Descentralizando, portanto, os consagrados espetáculos dos grandes centros culturais do país, que geralmente se restringem as principais capitais do Brasil.

Esta descentralização de ações culturais proposta pelo Festival contribui para a formação do espectador de teatro no interior do Estado de Pernambuco e sedimenta o trabalho desenvolvido pelo Teatro Experimental de Artes, uma vez que, possibilita que o público tenha acesso a obras cênicas que, sem essa iniciativa, dificilmente teria.

Segundo Fábio Pascoal, (responsável pela elaboração do festival e curador da Mostra Nacional) essa programação é de importância fundamental para a cidade, pois, além de provocar e estimular a produção artística local, contribui de forma direta para a formação e qualificação de atores, técnicos, diretores e espectadores, através de oficinas, espetáculos e outras ações como debates e seminários. Nas suas palavras: “Busca-se, com isso, estimular a produção artística local, carente de referências cênicas mais profundas”.

Além da Mostra Estudantil e da Mostra Nacional, há ainda a Mostra Local, que procura contemplar os grupos teatrais da cidade de Caruaru durante o Festival. Facilitando, assim, a existência de uma rede que integra e valoriza as produções cênicas locais e nacionais num constante processo de aprendizagem com trocas permanentes de experiências e formação, ampliando os ideais que nortearam a criação do festival: espaço para intercâmbio entre grupos estudantis, realização de oficinas preparatórias e formação de plateia.

Verificamos, então, que o Festival de teatro do TEA tem se consolidado não apenas como o mais importante festival de teatro da região, mas também com um dos mais importantes festivais de teatros realizados no interior do Brasil. Procurando sempre aprimorar, evoluir e expandir suas ações, objetivando atingir os melhores resultados artísticos e sociais em suas realizações.

Por ter ações contínuas de estímulo à pesquisa e formação no domínio das artes cênicas, o FETEAG vem proporcionando uma visível sensibilização do público e nos jovens em especial. E esse contato permanente com as mais diversas linguagens cênicas tem procurado despertar e desenvolver um olhar crítico, sensível e, sobretudo, o ‘amor’ pela arte, como é destacado numa crítica escrita pelo jornalista e professor de teatro Valdi Coutinho após a realização do XIV FETEAG e I FESTEPA:

O que mais impressiona no XIV Festival de Teatro Estudantil do Agreste, realizado de 1 a 10 de novembro, em Caruaru, é o próprio formato: longe de ser apenas um evento, com exibição de espetáculos, uma espécie de vitrine

do que está acontecendo, constitui-se num exercício de experimentações e aprendizagens estéticas em torno da arte dramática, cujo processo percorre todo o ano, nas escolas e comunidades. (...) O teatro está nas veias dos caruaruenses. Pernambuco e o Brasil inteiro precisam conhecer os frutos do país das artes cênicas, Caruaru. Ali, a cada ano, renova-se a estética da cena, com uma criatividade e competência que não ficam a dever aos grandes centros artísticos do Brasil.(...) Precisamos com toda a humildade, nos debruçarmos sobre o processo criativo dos que fazem a cena caruaruense, para aprendermos. A criatividade, a força, o vigor, a renovação estética, a busca de novas linguagens estão na feira teatral de Caruaru, em abundância e com muita qualidade. (Jornal Ribalta Novembro de 2002. Ver em anexo 20).

Deste modo, constatamos que o FETEAG se apresenta como uma extensão do trabalho desenvolvido pelo TEA, que desde a sua fundação vem proporcionando formação e estímulo à produção em artes cênicas na cidade de Caruaru. Com objetivos políticos muito bem traçados, o TEA, proporciona uma formação artística consistente; fomenta a formação de plateia; dissemina as técnicas e estéticas do teatro por diversas cidades do Estado de Pernambuco; capacita professores de teatro para atuarem nas escolas públicas; proporciona uma integração de artistas regionais com grupos e espetáculos consagrados dos principais centros do país, e, ainda, promove a descentralização das artes cênicas produzidas no Brasil. Firmando-se, portanto, como um importante centro de formação e difusão em artes cênicas do Estado de Pernambuco, apresentando no seu esteio a ideologia da cultura popular revolucionária do Movimento Popular de Cultura e, principalmente, do Centro Popular de Cultura, ao priorizar a instrução, a capacitação e disseminação de ideais políticos, através do teatro, na busca da transformação social do indivíduo.

Finalmente entendemos que, convicto dos seus desígnios, o TEA se mostra alheio ao tempo e resiste na tentativa de alcançar seu objetivo utópico de uma sociedade menos desigual. Isso mesmo parece ser corroborado pela forma categórica como Arary Marrocos responde à questão ao ser interrogada, atualmente, se ainda vale a pena cultivar tal ideologia e acreditar na real mudança da sociedade, já que a cada dia os índices econômicos se firmam mais em detrimento dos humanitários:

“Se o ser humano não tiver um ideal ele não consegue viver. Ele morre. Nós, do TEA, somos de uma geração que acreditávamos na força transformadora

da juventude. E continuamos a acreditar, mesmo com toda a massificação da cultura veiculada nos meios de comunicação. Acreditamos na potência do jovem como uma semente prestes a brotar, crescer e dar bons frutos. Só precisa ser bem regado. É isso é o que nos move. E é por esse motivo que, ainda, acreditamos que a cidade de Caruaru terá um teatro municipal; que as políticas públicas serão voltadas para as artes cênicas em geral; e que os governantes olharão para a cultura e perceberão que nada é possível sem educação e cultura. Nada. Por isso continuamos, por isso lutamos, por isso tentamos modificar a sociedade e tudo através do teatro.”³⁰

Neste depoimento verificamos, por fim, a permanência da complexa relação entre os três eixos deste trabalho: arte, educação e política, constatando que os dois primeiros estão permanentemente subordinados à vontade do terceiro. São direitos sociais e, portanto, deveriam ser deveres do Estado. Mas na cena política do Brasil nem sempre essa coerência existe ou existiu.

³⁰ Arary Marrocos em entrevista para essa pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, ao longo do seu desenvolvimento, procurou refletir sobre as práticas das vanguardas políticas do teatro brasileiro, averiguando os seus fundamentos e influência junto à comunidade. O nosso objetivo nesta pesquisa foi o de compreender como o contexto de intensa mobilização política e cultural da década de 60, por parte dos artistas e intelectuais, foi apropriado, consolidado e difundido nas ações artísticas do Teatro Experimental de Artes.

Para tal, realizamos uma pesquisa bibliográfica que incidiu sobre a história das instituições investigadas e, também, sobre os conceitos-chave que foram utilizados para nortear as práticas e interpretações das instituições elencadas neste estudo.

Deste modo, percebemos que inspirado num conceito marxista de cultura popular, o Movimento de Cultura Popular (MCP), serviu de modelo para outro movimento artístico/político dos anos 60, o Centro Popular de Cultura (CPC), que tomou para si os ideais da cultura popular revolucionária e os disseminou por todo o Brasil a partir dos estudantes e artistas de teatro. Esse processo criou o projeto artístico de cunho político mais relevante para o teatro político brasileiro do século XX, que se definia pela tentativa de construção de uma cultura nacional popular e democrática, por meio da conscientização das classes populares e defendendo no caráter coletivo e didático da obra de arte, o papel dos artistas militantes.

No que diz respeito ao Teatro Experimental de Artes (TEA), procurámos debruçar-nos sobre três pontos: no primeiro, preocupámo-nos em verificar se os projetos do grupo nos seus primeiros anos participavam da discussão de um teatro nacional e popular, tão recorrente naqueles anos; no segundo, analisámos as influências que o TEA recebeu para fundamentar a sua prática e, no terceiro, procurámos identificar o impacto dessa instituição no processo artístico e educativo do teatro do Estado de Pernambuco, ao empregar os fundamentos da cultura popular revolucionária nas suas ações.

A temática popular e nacional tornou-se, assim, central para o Teatro Experimental de Artes ao eleger um texto dramático nas suas encenações. Procurando sempre nas artes populares locais referentes que dialogassem com o público no intuito de aproximar os espectadores da linguagem teatral.

No que diz respeito às influências recebidas pelo grupo no início das suas atividades, constatámos que a colaboração dos artistas militantes que compuseram o MCP foi decisiva na orientação das atividades subsequentes do TEA.

O último ponto analisado por esta pesquisa, e que, de certa forma, mereceu maior aprofundamento, foi o impacto da cultura popular defendida pelo CPC no processo de sensibilização artística dos participantes do Festival de Teatro Estudantil do Agreste FETEAG. Verificámos que neste evento o cunho didático das suas ações foi sublinhado.

Ao apresentar como mote a instrução, capacitação e cidadania através do teatro, constatámos que o TEA não se intimidou em ampliar o alcance das suas ações e atingir os seus objetivos, ao abranger todas as escolas do Estado de Pernambuco no festival. Confirmando assim a máxima, do CPC, de que um movimento de massas só pode ser efetuado com eficácia se for generalizado à população.

Neste sentido, o Festival de Teatro Estudantil do Agreste pode ser considerado como a mais importante iniciativa de teatro popular de Pernambuco na década de 80, porque assente num princípio pedagógico de desenvolvimento da capacidade artística, intelectual e social dos jovens. Com o FETEAG, o TEA conseguiu efetuar uma proeza que há muito era perseguida pelos que produziam teatro no Estado de Pernambuco, desde o tempo do MCP: levar às classes menos favorecidas um teatro de boa qualidade, problematizador e insurgente, que promovesse a inter-relação colégio/ estudante/ família/ sociedade, ou seja, formando cidadãos comprometidos com a sociedade através da arte.

Assim sendo, a arte preconizada pelas instituições investigadas ao longo deste trabalho, mostra-nos o quanto é importante a participação dos artistas na sociedade, não apenas com fator de entretenimento, mas, sobretudo, para questioná-la e buscar meios para transformar a condição dos seus oprimidos, papel que o TEA desempenha com maestria. Afirimo isso não apenas pela trajetória, conquistas e conclusões averiguadas ao longo deste trabalho, mas, sobretudo, por eu próprio ser um exemplo da transformação social e política que o TEA proporciona a quem passa por sua escola. Pois no ano de 2000, ainda morando em minha cidade natal, Caruaru, tive a oportunidade de ter acesso às atividades do grupo e vi a minha vida ser completamente modificada ao longo dos 6 anos em que participei das ações do TEA. Passei de um simples estudante de escola pública brasileira, que pouco lê, pouco pensa e nada age, a um agente jovem de cultura (reconhecido pelo Ministério da Cultura do Brasil), procurando incorporar na minha prática, os princípios ideológicos apreendidos e disseminados pelos meus mestres.

Por fim, compreendo que se fazem necessárias políticas públicas efetivas que se estabeleçam como base aos interesses e necessidades do conjunto da população menos favorecida (como foi a plataforma do MCP), e que as ações artísticas interventivas na

sociedade se constitua como meio de facilitar o desenvolvimento igualitário de todas as camadas sociais, como se propõe o TEA.

Finalmente, ao interpretar e analisar as ações do TEA, no decorrer do desenvolvimento de todo o trabalho da pesquisa, percebi que muito pouco foi escrito a respeito desta importante instituição do Estado de Pernambuco e é com a responsabilidade de fazer essa história ser conhecida e com o respeito e admiração pela atuação do TEA que encerro esta pesquisa, com a certeza de que esta investigação não se finaliza aqui, mas contribui para que este tema seja objeto de novas análises e investigações.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1989.
- AMARAL, A.A. **Arte para quê?. A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- BARBOSA, Leticia Rameh. **Movimento de Cultura Popular**. Recife: Ed. do Autor, 2009.
- BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1994.
- BATISTA NETO, J. **MCP: o povo como categoria histórica**. In REZENDE, Antônio Paulo (org.) **Recife: que história é essa?** Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1987.
- BENNETT, Tony. **Popular culture: a teaching object**, Screen Education. 1980.
- BENNETT, Tony. **Popular culture: defining our terms, in Popular Culture: Themes and Issues 1**, Milton Keynes: Open University Press. 1982.
- BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas, SP: Papyrus, 1984.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.
- BROOK, Peter; MERCADO, Antônio. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARONE, Edgard. **O P.C.B.** São Paulo: Difel, 1982.
- CHAUI, Marilena **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez. 2000.
- COELHO, G. Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular. In ROSAS, Paulo (org.). Paulo Freire. **Educação e transformação social**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002.
- COELHO, Germano. **MCP: história do Movimento de Cultura Popular**, Recife: Ed. do autor, 2012.
- CUNHA, L.A.; GÓES, M. de. **O golpe na educação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- CUNHA, L.A.; GÓES, M. de. **O golpe na educação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**, São Paulo: Hucitec, 2003.

DIAS, Edmundo Fernandes. **O outro Gramsci**. São Paulo: Xamã, 1966.

Documentos oficiais

FÁVERO, O. **Seminário sobre os movimentos de cultura e educação popular no início dos anos 1960**. UFPB, 2003.

FAZENDA, I.C.A. **Educação no Brasil anos 60: o pacto do silêncio**. São Paulo: Edições Loyola, 1988.

FAZENDA, I.C.A. **Educação no Brasil anos 60: o pacto do silêncio**. São Paulo: Edições Loyola, 1988.

FERREIRA, Jorge e DELEGADO, Lucilia de Almeida. (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1994.

GODOY, J.M.L. de; CARREIRO COELHO, N.P. **Livro de leitura para adultos: Movimento de Cultura Popular**. Recife: Gráfica Editora do Recife, 1962.

GORENDER, J. **Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

GUARNIERI, G. **O teatro como expressão da realidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

GULLAR, Ferreira. **Cultura Popular e Cultura e Nacionalismo**. Arte em Revista, São Paulo: Kairós, 1980.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2004.

HOLANDA, Heloíse B. **de Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960 - 1970**. Rio de Janeiro: Rocco. 1981.

JAMESON, Fredric. **Pos-modernismo: a logica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, SP: Ática, 1996.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1991.

LAWRENCE, Luis Chesney. **Teatro popular latino americano (1955-1985)**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educacion, 1996.

LEBRET, Louis Joseph. **Suicídio ou sobrevivência do Ocidente?:** problemas fundamentais de nossa civilização. São Paulo: Duas Cidades, 1960.

LENCAR, Miguel N. de Arraes. **Que é o MCP?** Arte em Revista. São Paulo: Kairós, 1998.

LENIN, V. I. (1978). **Que fazer?**. Lisboa: Editorial Avante.

LOWENTHAL, Leo. **Literature, Popular Culture and Society**, Palo Alto, California: Pacific Books, 1961.

MALTBY, Richard. **Introduction', in Dreams for Sale: Popular Culture in the 20th Century**. London: Harrap, 1989.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1976.

MARTINS, Carlos Estevam (1962). **Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura**. In: HOLANDA, Heloíse B. de Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960 -1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

MARTINS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MARTINS, Carlos Estevam. **História do CPC**. Arte em Revista, São Paulo: Kairós, 1980.

MARX, Karl. **O capital: critica da economia política**. 14.ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Crítica da educação e do ensino**. Lisboa, PT: Moraes, 1978.

MENDONÇA, L. **Teatro é festa para o povo**. Revista da Civilização Brasileira, n 2, s.d., caderno especial: “Teatro e Realidade Brasileira”.

MOUFFE, Chantal. **Hegemony and ideology in Gramsci, in Culture, Ideology and Social Process**, edited by Tony Bennett, Colin Mercer and Janet Woollacott, Milton Keynes: Open University Press, 1981.

PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. São Paulo: São Paulo Ed., 1966.

REZENDE, A.M. **O Recife: histórias de uma cidade**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e Política: Os anos 1960-1970 e sua herança**. In: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

STOREY, John. **Cultural Theory and Popular Culture, fifth edition**. Harlow, England: Pearson Longman, 2009.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; PEIXOTO, Fernando. **Vianinha : teatro, televisão, política.**

São Paulo: Brasiliense, 1983.

WILLIAMS, Raymond. **Culture**, London: Fontana. 1981.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords**, London: Fontana, 1983.

Outras referências

Coleção teatro volume um. Massagana multimídia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008.
DVD.

ANEXOS

MENSAGEM —

Argemiro Pascoal.

Caruaru, julho de 1982

Paremos um pouco e juntemos nossos pensamentos de forma positiva e valiosa. Esqueçamos por um momento as adversidades provocadas pela inconstância dos dias, as insatisfações geradas pelos desentendimentos entre os homens; as angústias decorrentes da confusão que há lá fora, nas ruas, nos lugares, nas cidades, no mundo; as incompreensões advindas do desamor entre as pessoas.

Paremos. Olhemos um pouco para dentro de nós. Concientizemo-nos de que somos "gente" e podemos fazer alguma coisa de positivo. E, muito mais faremos se conseguirmos adeptos para nossa luta, se conseguirmos companheiros de ideal, se juntarmos "gente" tal qual somos para daqui a algum tempo comemorarmos juntos a vitória alcançada.

Nessa ocasião em que estamos juntos para realizar alguma coisa, podemos nos dá as mãos e traçar planos e caminhos pra o futuro.

Somos jovens. Mais uma força acrescida, mais um elemento positivo para que tenhamos a vitória desejada.



**Vº FESTIVAL
NACIONAL
DE
TEATRO
AMADOR**

São José do Rio Preto — SP

Julho de 1982

MOVIMENTO TEATRAL RENOVADORFINALIDADE:

O MOVIMENTO TEATRAL RENOVADOR, foi fundado com a finalidade de criar uma nova mentalidade teatral, acompanhando sempre o desenvolvimento da arte cênica, e mantendo intercâmbio permanentes com os demais congêneres do Brasil e do Exterior. É pensamento criar com o MOVIMENTO TEATRAL RENOVADOR, um curso intensivo de teatro, para melhor aperfeiçoamento artístico dos seus componentes. O MOVIMENTO TEATRAL RENOVADOR, terá uma diretoria provisória até que sejam elaborados os seus estatutos e consequentemente, realizado eleições para os diversos cargos.

Caruaru, 12 de julho de 1.962.

Antônio Medeiros
(a) Antônio Medeiros - Presidente.

Antônio Medeiros
Edvaldo Pereira de Costa

Antônio Silva

Manoel José Bezerra

Aleixo Amorim

Carlos Fernando Silva

Justino de Almeida

Leandro de Jesus de Oliveira

Genivaldo de Almeida

Paulo Roberto Braga e Jr

Maria de Lourdes Ramos

Maria Ozinete de Melo

Francisco Manoel Bezerra Pascoal

João Carlos da Silva

Jonas Mendonça

Edvaldo Pereira de Costa

17 de Abril de 1966

De Modo Que...

Uma «Via Sacra» de teatro clássico

Ficha

Peça — "A Via Sacra"
 Autor - Henri Ghéon
 Tradução — Dom Marcos Barbosa
 Grupo — Teatro Experimental de Arte
 Direção — António Medeiros.

CONSIDERAÇÕES

O Teatro Experimental de Arte levou à cena na Rádio Difusora de Caruaru o original do francês Henri Ghéon "A Via Sacra", sem contudo obter o apoio necessário do povo caruaruense — uns atribuído ao fator de que as cerimônias litúrgicas da Semana Santa atrapalham por completo o movimento de bilheteira. Na nossa opinião o que faltou ao TEA foi antes de mais nada a publicidade bem equacionada. Aquêles que tiveram a oportunidade de assistir à peça e penetraram no âmago de sua mensagem, observaram que a mesma é dividida em quatorze estações — algumas delas chamam à atenção do público. tais como:

3a. Estação — Jesus cai pela primeira vez debaixo da cruz

6a. Estação — Verônica enxuga a face de Jesus

11a. Estação — Jesus é pregado na cruz

12a. Estação — Jesus é descido da cruz e depositado nos braços de sua mãe.

14a. Estação — na Ressurreição de Jesus.

O guarda-roupa funcionou sobre a responsabilidade do Ararê Marroços e no nosso modo de observar achamos que haveria maior objetividade se não houvesse tanta variação

nas côres.

Pedro José deixou a profissão ingrata de "Padeiro" e resolveu ser electricista — através de sua responsabilidade funcionou o serviço de luz.

Ghéon quiz e escreveu uma "Via Sacra" de teatro clássico e não uma peça do teatro popular...

INTERPRETAÇÃO

Quem viu o ator António Medeiros na peça "O Auto da Compadecida" e ver seu desempenho na "Via Sacra" observa que o citado ator é dramático. Nos personagens que criou e deu vida humana, serviu para comprovar com fatos e argumentos; Cleitson Neves procurou viver o 2º homem, fez o possível e dentro do possível procurou acertar — precisa ser menos arrogante e desempenhar com mais naturalidade; Arary Marroços que tentou viver a 1ª mulher deve tentar para o principal objetivo da arte teatral: criar a vida de uma alma humana e transmiti-la sob forma artística — se preocupou bastante com a 2ª mulher e esqueceu de dar personalidade ao personagem que ficou sobre sua responsabilidade; Maria da Penha que tentou viver e viveu a 2ª. mulher com perfeição e acima de tudo com muita simplicidade. Personificou seu personagem com uma forma concreta — é uma artista na verdadeira acepção da palavra; Irupuan Barrocas — como cronista nos fez esquecer as filhas cometidas pelo Coral, dando grande personalidade ao poema de Ghéon.

ATORES

António Medeiros —
 Cleitson Neves — Arary
 Marroços e Maria da Penha.

CORAL

PROCESANA

Missionário da

Caruaru em 1965

Caruaru, 29 de setembro de 1969

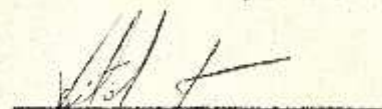
Ilmo. Sr.
Presidente do
Teatro Experimental de Arte

Prezado Senhor:

Depois de assistir a apresentação do Teatro Experimental de Arte, com "Feira de Caruaru" no domingo próximo passado, na cidade de São Caetano, tenho o dever de informar a V.S., que jamais deixarei como autor que sou da mesma peça, que o TEA faça apresentações, onde quer que seja. Nossa suspensão se apega a queda de produção do espetáculo, vindo assim concorrer para diminuir o valor artístico de minha criação. Caso contrário, ou seja; se V.S., não levar em conta o que acabo de esclarecer, isto é não parar com suas apresentações, moverei uma ação judicial contra o Teatro Experimental de Arte o qual é responsável pela decadência de minha peça. Espero que V.S., seja consciente de sua atuação e saiba agir corretamente.

Sendo só o que se nos oferece para o momento, subscrevemo-nos

Atenciosamente


Vital Santos

Recibido a 11. set. 69
Caruaru, 11 de setembro de 1969
Sua localidade de origem do 2º Tabelião

Riscari Francisco de Paula

2.º CARTÓRIO - PASSO D'AREIA
Rua dos Passos, 10 - S. de Souza
2.º TABELIÃO
RUA VIGÁRIO F. A. RIBE. 99
CARUARU - PERNAMBUCO

RECONHECER FIRMAS NO
1.º TABELIÃO DE NOTAS
Galeria Minerva - Loja 3
Curitiba - Paraná

Firma no Tabelião JOSEPH
R. do Imperador, 200 - Recife
Firma no Tabelião CIRILO
R. Direita, 76 - São Paulo
Firma no Tabelião S. B. P. R. A. R.
R. Buenos Aires, 24 - Rio
Firma no Tabelião MAGIEL
R.

Argemiro Pascoal: É verdade que várias vezes, diante das inúmeras dificuldades para manter o Teatro Experimental de Arte vivo, eu e Arary chegamos a dizer um para o outro: "esse é o nosso último ano no teatro". E, até hoje, de vez em quando, ainda pensamos seriamente nisso. Mas cadê desistimos!

Teatro Experimental de Arte – TEA – Montagens¹⁸

1963 *Um elefante no caos*

Texto: Millôr Fernandes. Direção: Antônio Medeiros. Elenco: João Sampaio, Antônio Pereira, Antônio Medeiros, Margarida Miranda, Abias Amorim, Antônio Silva, Eliezer Martins, Abigail Lemos, Fernando Gomes, Sebastião Rodrigues, Gonçalves Lima, Marcos Pinheiro e Lenildo Lima (vz. em off).

1964 *Auto de Natal*

Texto escrito a partir do evangelho de São Lucas. Adaptação: Antônio Medeiros e Otávio Lyra. Direção: Antônio Medeiros. Elenco: Benedito Silva, Luiz Mariano Filho, Maria José, Arary Marrocos, José Magela, Abel Távares e José Veríssimo, entre outros.

1965 *A canção dentro do pão*

Texto: Raimundo de Magalhães Júnior. Direção: Antônio Medeiros. Elenco: Miriam Batista, Cosme Soares, Abias Amorim, Benedito Gonçalves, Pedro José e Erasmo Souza.

O virtuoso Comendador Aragão

Texto: Graça Melo. Direção: Isaac Gondim Filho. Elenco: Nilson Condê, Arary Marrocos, Abias Amorim, Cleyson Feitosa, Miriam Batista e Pedro José.

1966 *Auto da Compadecida*

Texto: Ariano Suassuna. Direção: Antônio Medeiros. Elenco: Arary Marrocos, Antônio Medeiros, Cosme Soares, Argemiro Pascoal, Cleyson Feitosa, Roberto das Neves, Creuzi Soares, Benedito Silva, Abias Amorim, Arary Marrocos, Pedro José, Índio (Severino Valentim) e Amândio Costa (substituído por Nilson Condê), entre outros.

A via sacra

Texto: Hervé Ghéon. Tradução e adaptação: Dom Marcos Barbosa. Direção: Antônio Medeiros. Elenco: Inapuan Barrocos, Cleyson Feitosa, Maria da Penha, Antônio Medeiros, Arary Marrocos, Maria José, Arary Marrocos, Arantes Marrocos e Edilene Silva.

1967 *A hora marcada*

Texto e direção: Isaac Gondim Filho. Elenco: Antônio Medeiros, Arary Marrocos, Marlene Fresta, Argemiro Pascoal e Cleyson Feitosa.

1968 *A raposa e as uvas*

Texto: Guilherme de Figueiredo. Direção: Cleyson Feitosa. Elenco: Graça Vasconcelos, Arary Marrocos, Argemiro Pascoal, Cleyson Feitosa, José Veríssimo, Carlos Bezerra, Nádira Rodrigues, Theozinha

¹⁸ Pela enorme quantidade de artistas envolvidos e por total falta de espaço, registro apenas os nomes dos autores/adaptadores, diretores, atores e músicos de cada um dos espetáculos.

Rodrigues, Gineton Magalhães, Vital Santos e Sôstenes Fonseca (os cinco últimos com vozes em off).

1969 **O consertador de brinquedos**

Texto: Stella Leonardos. Direção: Arary Marrocos. Elenco: Alcimar Vólia, Almir Guilhermino, Jacy Marrocos, Gineton Magalhães, Sôstenes Fonseca, Nadira Rodrigues e José Alves.

Feira de Caruaru

Texto: Vital Santos. Direção: Cleyton Feitosa. Direção musical: Onildo Almeida. Elenco: Agildo Galdino, Josué Euzébio, Graça Vasconcelos, Alcimar Vólia, Vital Santos, Cosme Soares, Arary Marrocos e Cleyton Feitosa (o último, com voz em off. Participaram ainda Nadira Rodrigues, Humberto Veras, Cícero Ferreira, Adilson Silva e Maria das Graças).

1970 **A derradeira ceia**

Texto: Luiz Marinho. Direção: Sôstenes Fonseca. Elenco: Arary Marrocos, Humberto Veras, Augusta Veloso, João Tibúrcio, Ivan Brandão, Sôstenes Fonseca, Joselma Joventino, Argemiro Pascoal, Lucidalva Alves e Roberval Veloso.

A prostituta respeitosa

Texto: Jean Paul Sartre. Direção: Argemiro Pascoal. Elenco: Roseilda Lopes, Geraldo Sérgio, Wellington Florêncio e Jadilson Lourenço.

1971 **O ovo de Colombo**

Texto: Homero Fonseca e Adalberon Gomes. Direção: Antônio Medeiros. Elenco: Roberval Veloso, Antônio Medeiros, Lenilson Araújo, Diêrson Pacheco, Natanael Mendonça, Argemiro Pascoal, Sady Medeiros, Lurdinha Gomes, Humberto Veras e Arary Marrocos (eventualmente substituída por Joselma Joventino).

1972 **A incelença**

Texto: Luiz Marinho. Direção: Argemiro Pascoal. Elenco: Jô Albuquerque, Ivone Melo, Geraldo Sérgio, Wedina Farias, José Carlos, Luiz Tenório, Roseilda Lopes, Anselmo Pereira, Socorro Fernandes, Aguinaldo Melo, Willânia Farias, Solange Alves e Zeneide.

1974 **Antígona**

Texto: Sófocles. Direção: Renato Cabral. Elenco: Arary Marrocos, Almir Guilhermino, Anselmo Pereira, Luiz Tenório, Argemiro Pascoal, Roseilda Lopes, Ivone Melo, Aguinaldo Melo, Geraldo Sérgio e José Carlos, entre outros.

1975 **O testamento**

Texto e direção: Argemiro Pascoal. Elenco: Antônio Carlos, Solange Maria, José Valderêdo, Maria Alves, Arary Marrocos, Waldecy Barbosa, Inácio Falcão, Pele (Gilberto da Silva), Ary Leite, Luiz Tenório, Aguinaldo Melo, Cícero Gomes, Chico Neto e Heriberto Florêncio.

O gato de botas

Direção: Nildo Garbo. Elenco: Roseilda Lopes, Socorro Fernandes, Lurdinha Gomes, Almir Guilhermino, Ivone Melo, Selma Alves, José Carlos e Ivádo.

1977 **Pedido de casamento**

Texto: Anton Tchekhov. Direção: Argemiro Pascoal. Elenco: Arary Marrocos, Luiz Tenório, Almir Guilhermino e José Carlos.

Morte e vida Severina

Texto: João Cabral de Melo Neto. Direção: Argemiro Pascoal. Músicos: Fábio Duarte, Fábio Valério (Fábio Pascoal) e Charlson Ximenes. Elenco: José Luiz José Carlos (eventualmente substituído por Fábio Valério/Fábio Pascoal), Argemiro Pascoal, Cícero Gomes, Arary Marrocos, Almir Guilhermino, Solange Maria, José Veríssimo e Ghessa Lima, entre outros.



Arary Marrocos, José Carlos, Ghessa Lima e Solange Maria em *O bordel* / 1978 (Foto: Julião Francisco/Arquivo TEA)

1978 **Antígona**

Texto: Sófocles. Direção e adaptação: Argemiro Pascoal. Elenco: José Carlos, Solange Maria, Waldecy Barbosa, José Luiz, Jô Albuquerque e Maria Alves, entre outros.

O bordel

Texto e direção: Argemiro Pascoal. Elenco: Arary Marrocos, José Carlos, Ghessa Lima, Solange Maria e Félix de Lima.

1979 **Festa de casamento**

Texto e direção: Argemiro Pascoal. Elenco: José Luiz Lima, Arlindo Brandão, Maria Alves, Sandra Maria, José Carlos, Waldecy Barbosa, Antônio Carlos, Solange Maria, Jô Albuquerque, Severino Florêncio, Arary Marrocos, José Veríssimo, Getro Ferreira e Fábio Valério (Fábio Pascoal).

1980 **Morte e vida Severina**

Texto: João Cabral de Melo Neto. Direção: Argemiro Pascoal. Músicos: Fábio Duarte, Fábio Valério (Fábio Pascoal) e Charlson Ximenes. Elenco: Cícero Gomes, José Carlos, Arary Marrocos, Waldecy Barbosa, Charlson Ximenes, Janduy Mota, Severino Florêncio, Fábio Valério (Fábio Pascoal), Inácio Falcão e Sônia Araújo, entre outros.

1981 **Rua do Alto S/N**

Texto: Lício Neves. Direção: Argemiro Pascoal. Elenco: Cosme Soares, Creuza Soares e Arary Marrocos, entre outros.

1982 **A epopéia do beato Torquato Maria de Jesus ou Um sábado apocalíptico na terra de João da Cruz**

Texto e direção: Argemiro Pascoal. Músicos: Eriberto Florêncio e Fábio Valério (Fábio Pascoal). Elenco: Welba Sionara, Joselma Batista, Arary Marrocos, Sônia Araújo, Cícero Gomes, Janduy Mota, Ary Leite, Jorge Souza, Waldecy Barbosa, Hilton José e Severino Florêncio.

1983 **Um canto de amor**

Texto e direção: Argemiro Pascoal. Músicos: Fábio Duarte e Sôstenes. Elenco: Josina Maria, Arary Marrocos, Carmem Valéria, Erasmo (substituído por Waldecy Barbosa), Gilberto Bezerra (substituído por Janduy Mota) e José Carlos.

1985 **Quitéria Maria da Conceição**

Texto e direção: Argemiro Pascoal. Músicos: Nika. Elenco: Arary Marrocos, José Carlos, Adelson José, Cleonice Matias, Josina Maria, Fernanda, Gilmar Teixeira, Gilberto Bezerra, Cláudio Macena e Jorge Souza.

1986 A outra face

Texto e direção: Argemiro Pascoal. Músicos: Neemias Wanderley e Vonna Tabosa. Elenco: Arary Marrocos, Josina Maria, Cleonice Matias e Gilmar Teixeira.

1987 O boi de Vitalino ou Estórias do país de Caruaru

Texto e direção: Argemiro Pascoal. Músicos: Fábio Duarte, Diógenes Batista e Neemias Wanderley. Elenco: Arary Marrocos, Josy (Josina Maria), João Albuquerque, José Carlos, Inácio Falcão, Gilmar Teixeira, Avani Lopes, Hamilton Soares e Adelson José (participaram ainda Walter Reis e Jorge Souza).

1989 Ratos de esgoto

Texto: Vieira Neto. Direção: Argemiro Pascoal. Elenco: Gilmar Teixeira, João Albuquerque e Vonna Tabosa.

1990 Retratos de família

Texto e direção: Argemiro Pascoal. Elenco: Arlete Silva, Albanita Silva e Walter Reis.

1991 Brasil de cabo a rabo

Texto: João Albuquerque. Direção: Argemiro Pascoal. Elenco: João Albuquerque, Antônio Roque, Hilda Felipe, Waldênio Silva, Arary Marrocos, Jaciara Fernandes, Divonete Santos, Adélio Andrade, Gilmar Teixeira, Aleksandra Duran, Sandra Maria, Luciana Brito e Inácio Júnior.

1993 Cancão de Fogo

Texto: Jairo Lima. Direção: Argemiro Pascoal. Elenco: Nadege da Silva, Arary Marrocos, Maria das Neves, Aleksandra Duran, Sivanildo Lira, Inácio Júnior, Félix Silva, João Albuquerque, Adélio Andrade, Márcia Rodrigues, Laudete Oliveira e Eva Virna.

A bruxinha que era boa

Texto: Maria Clara Machado. Direção:

Rodrigues, Aleksandra Duran, Andréia Ferreira, Laudete Oliveira, Edisson do Nascimento, Adélido Brito e Washington do Nascimento.

1994 O baile do Menino Deus

Texto: Ronaldo Correia de Brito e Assis Lima. Direção: Arary Marrocos. Elenco: Edisson do Nascimento, Washington do Nascimento, Michelly Peixoto, Rosemary Maria, Wladeane de Lima, Andréia Ferreira, Rita de Cássia, Jaqueline Lima, Wanderléia Silva, Adélido Brito, Arary Marrocos, Andreza Batista, Ingrid Emanuele, Rosemary Santos e José Silva (participaram ainda Wanderley dos Santos, Mônica Gibbely e Kátia Santos).

Antígona

Texto: Sófocles. Direção: João Albuquerque. Elenco: Arary Marrocos, Aleksandra Duran, Wagner Sales, Adélido Brito, Edisson do Nascimento, Israel Florêncio, Washington do Nascimento, Wladimir Sironi, Djalma Freitas, Sandra Silva, Wilson do Nascimento, Divonete Ferreira, Wanderley dos Santos e Ivaneide Florêncio.

1995 A menina que perdeu o gato enquanto dançava um frevo na terça-feira de carnaval

Texto: Marcos Rocha Apolinário Santana. Adaptação: Argemiro Pascoal. Direção: Arary Marrocos. Elenco: Kátia Santos, Mônica Santos, Andreza Bezerra, Rosemary Cruz, Michelly Lima, Rita de Cássia, José Silva, Tácia Silva, Ilayne Vieira, Wanderléia Silva, Gislane Oliveira, Jaqueline Costa, Flávio Barbosa, Wladeane Silva, Washington Nascimento, Rosemary Santos, Rosemary Mendonça, Erciana Carla, Claudete Cordeiro e Gisela Monique.

1996 A mais forte

Texto: August Strindberg. Direção: Arary Marrocos. Elenco: Gisela Monique, Rosemary Cruz, Inácio Júnior.



Gislane Oliveira, Michelly Lima, Mônica Santos, Tácia Silva, Wladeane Silva, Washington do Nascimento, Flávio Barbosa, Rosemary Santos e José Silva em *A menina que perdeu o gato* enquanto dançava um frevo na terça-feira de carnaval / 1995 (Foto: arquivo TEA)

1998 Os caminhantes (ou O auto das pastorinhas)

Texto: Argemiro Pascoal. Direção: Arary Marrocos e João Albuquerque. Elenco: Inácio Júnior, Aleksandra Monteiro, Erciana Carla, Alexandre Pereira (Alex Deplex), Andreza Galvão, Márcia dos Santos (em revezamento com José Silva), Maria Joseita e Reennier Levi.

1999 A menina que perdeu o gato enquanto dançava um frevo na terça-feira de carnaval

Texto: Marcos Rocha Apolinário Santana. Adaptação: Argemiro Pascoal. Direção: Arary Marrocos. Elenco: Erciana Carla, Alexandre Pereira (Alex Deplex), Andreza Galvão, José Jackson, Leila Lins, André Silva, Nadege da Silva, Maria Aparecida dos Santos, Gilmar Babilônico, Flávio José, Andréia Pereira (Andréia Capitu), Walkíria Souza, Neila Lins, Edvânia Santos, Kátia Alves e Tássius Termostodes.

2001

Marrocos. Elenco: Alex Deplex, Edvânia Santos, Reennier Levi, Carlos André, José Jackson, Walkíria Souza, Andréia Pereira (Andréia Capitu), Neila Lins, Kátia Alves e Adélia Silva.

Cancão de Fogo

Texto: Jairo Lima. Adaptação: Argemiro Pascoal. Direção: Arary Marrocos. Elenco: Andréia Capitu, Heylaine Cristina, Jane Cordeiro, Meire Helen, Thiago Alves, Fábio César, José Jackson, Ralses Duque, Walkíria Valentim, Carlos André, Reennier Levi, Edvânia Santos, Adriana Lima e Kaetano Souza.

2003 Anjos da noite

Texto: Argemiro Pascoal. Direção: José Carlos. Elenco: Adriana Lima, Adriana Pereira, Andréia Alves, Aline Pereira, Kaetano Souza, Charlene Santos, Cynthia Parniely, Caroline Suzna, Danilo Souza, Erick David, Edjane Cordero, Fábio César, Gabriel Sá, Emerson Rodrigo, Gléida Rochelly, Grey-



Julliana Soares e Geysiane Melo em *A metamorfose* / 2006
(Foto: Euclides Ferreira)

Jackson Diael, Laudenice Patrícia, Mariana Souza, Manuela Galindo, Paulo Henrique, Renata Nogueira, Raul Amorim, Reenner Leví e Wagner Pacelly.

2004 *Romeu e Julieta*

Texto: William Shakespeare. Adaptação: Fábio Pascoal, Jô Albuquerque e Jorge Clésio. Direção: Jorge Clésio. Elenco: Paulo Henrique, Alyne Andrezza, Janaína Santos, Julliana Soares, Fábio César, José Jackson, Kaetano Souza, Reenner Leví, José Marques, Emersson Cruz, Felipe Rannyery, Natan Oliveira, Shyrlane Ferreira, José Carlos, José Marques, Marcelo Santiago, Heylaine Cristina, Cícero Gomes, Charlene Santos, Jholanda Jéssica, Caroline Santos, Gisele Silva, Ingrid Emanuela, Priscila Clécia, Bruna Eliane, Kerlakiany Figueiroa e Geysiane Melo.

2006 *Anjos da noite*

Texto: Argemiro Pascoal. Direção: José Carlos. Direção musical: Carlos Alves. Elenco: Maria José, Aislânia Eduarda, Laís Tavares, Geysiane Melo, Adriana Lima, Shyrlane Ferreira, Viviane Mota, Inês Simões, Kaíque Mendonça, Thallyta de Fátima, Bárbara Maria, Isaac Félix, Adriana

Lima, Sérgio Ferreira, Wemerson Jheyvson, Everton Carvalho, Ricardo Santos, Ademir Pereira, Nadege da Silva, Edivânia Santos e Paulo Henrique.

A metamorfose

Texto: Franz Kafka. Adaptação e direção: Fábio Pascoal. Elenco: Julliana Soares e Geysiane Melo. Realização: Núcleo de Pesquisa do Teatro Experimental de Arte.

2008 *O palácio dos urubus*

Texto: Ricardo Meirelles Vieira. Adaptação e direção: Jô Albuquerque. Direção musical: Carlos Alves. Elenco: Ademir Pereira, Aislânia Eduarda, Eduardo Valença, Emanuel Henrique, Everton Carvalho, Gilmar Teixeira, Gilmar Mascena, Inês Simões, Kleber Aury, Laís Nery, Nadege da Silva, Sérgio Ferreira, Shyrlane Ferreira, Viviane Motta e Wemerson Jheyvson.

* Vários outros espetáculos surgiram como resultado das oficinas do TEA, mas não foram incorporados ao repertório do grupo. Em 1999, durante o processo de montagem da peça *A menina que perdeu o gato enquanto dançava um frevo na terça-feira de carnaval*, a equipe lançou o Grupo Raízes de Danças Populares, hoje extinto.

QUEBRARAM O OVO DE COLOMBO NA BASILICA

Mais um espetáculo foi apresentado no Auditório da Basílica, na noite de ontem. Foi uma sátira em um ato, dos autores Adalberto Gomes e Homero Fonseca, pelo grupo TEA (Teatro Experimental de Arte) de Canaru, Estado do Pernambuco. Com direção de Antonio Medeiros. Não queremos com essa crítica, atrelar a luta pelo teatro amador, que os jovens pernambucanos têm travado; queremos sim, mostrar o que achamos errado, o que não achamos válido. Dizer que a peça foi mais ou menos, seria mentir para agradar, e isso não encaixaria com o que temos feito desde o início desse Festival, porque a peça foi realmente um espetáculo sem nenhum valor artístico, sem nenhuma plasticidade e nota-se que foi escolhido em última hora, apenas para participarem de um Festival. Todos nós adoramos a vinda de vocês para São José do Rio Preto, mas se tivessem vindo apresentar uma boa peça, tanto nós como vocês ficaríamos mais satisfeitos. A principal falha foi a insegurança dos atores que davam a nítida impressão de não saberem o que estavam falando. Conseguiram provocar risos, mas isso não é o mais importante, muito pelo contrário... Há necessidade de ritmo do desenvolver das cenas, na movimentação dos atores. Com exceção de Roberval, que interpretou Colombo, os outros estavam quase com medo, com uma espécie de temor. A maior falha foi a escolha do texto que está de há muito superado. Existem peças muito melhores que

estão engavetadas, mas primando pelo mau gosto em todo o Festival. O Ovo de Colombo, está assinando do ponto. Quando será quebrado esse ovo? Temos a salientar que Quarto de Empregadas também é um texto tão superado que o próprio Roberto Freire o tirará de circulação, mas como Vital Santo, sube transformá-lo em algo novo em sua linha direcional, foi um trabalho válido e de grande valor dentro da dramaturgia universal. Em certos momentos da peça, o Ovo de Colombo parecia que ia quebrar-se de tão frágil que os atores o apresentaram. O júri popular deu 59% de regular, 27% de bom e 14% de ótimo. Não que nos preocupamos com o júri popular, mas em verdade, ele tem refletido de uma maneira muito boa o valor dos espetáculos. Nossas críticas neste Festival estão chegando ao seu final, e queremos deixar nossa palavra de incentivo a vocês que vieram dos mais distantes rincões para mostrar-nos o que se passa no setor teatral de todo o Brasil, dando uma mostra de que o teatro amador já é uma instituição, e um movimento que tem raiz e forma definida. Nossa mensagem final é que vocês não parem que continuam contando histórias, continuam dando seu braço de alerta, enfim, continuem comunicando. Sabiam que esse Festival será sempre uma recordação que nos animará porque através dele, nós pudemos conhecer vocês...

(Texto de Sonia Margarida)

do. Ele conseguiu convencer os dois grupos dissidentes do partido na Bahia a assinar o que ele mesmo chamou de "um protocolo de paz". E, com isso,

SERVILIO BATE EM CLAUDE

Quando o juiz levantou a mão de Servílio, as pessoas que deram renda de 19 mil cruzeiros no Ibirapuera aplaudiram o brasileiro. Ele venceu o francês Claude La Pinte, numa luta de 10 assaltos e que chegou a agradar, tecnicamente. Ambos são pessoais.

As 20 horas da Associação Brasileira de Espiritismo Consolidação, na rua Independência, será proferida uma palestra espiritual. O palestrante será o prof. Ayrton Toledo, de Quara, Amambá. Outra conferência será proferida na noite de 20 de maio, às 20 horas, na Associação Espiritista Kardec, à rua Peixoto, 975, pelo José Herculano Pinheiro, de São Paulo. As palestras são promovidas pelo Conselho Regional Espiritista da Região e da União Regional Espiritista de R. to.



TEA

DIÁRIO DE PER

Recife, segunda-feira, 21

Nos seus 15 anos de atividades ininterruptas, o Teatro Experimental de Arte, desenvolveu um trabalho digno de apreciação, levando a arte cênica a mais de duas dezenas de cidades do Interior pernambucano e de outros Estados do Nordeste, além de participar de vários festivais, no Estado e no País, arrebatando prêmios, recebendo elogios e projetando o nome de Caruaru atraindo as atenções do mundo artístico nacional para o maior município de Pernambuco.

Tudo isto tem funcionado em virtude dos esforços, da abnegação e do trabalho diuturno de Argemiro e Arary Pascoal, que fizeram do teatro um sacerdócio, um verdadeiro apostolado, numa peregrinação de judeus-errantes, percorrendo cidades grandes e localidades quase desconhecidas, representando em palcos grandiosos e em tabladros, diante de públicos os mais diferentes, mas recebendo de todos o mesmo calor humano, a mesma compreensão.

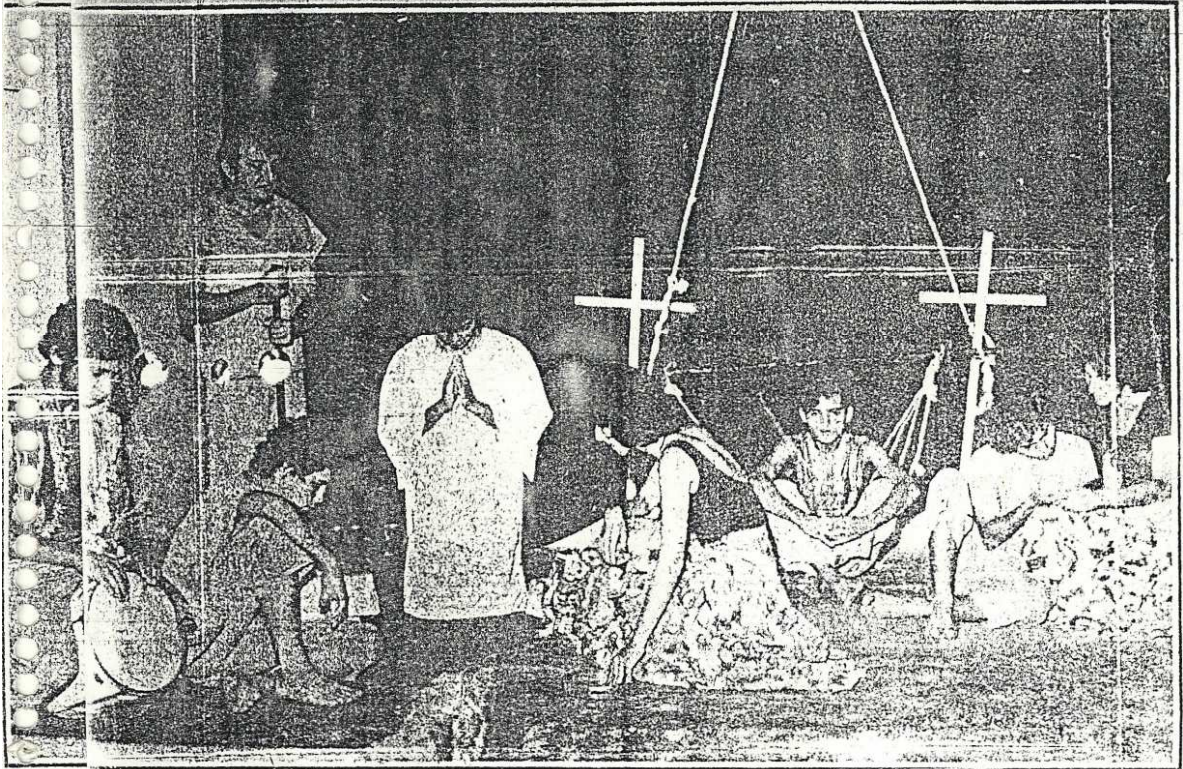
No Agreste, a luta pela preservação do bom teatro

Texto: Antônio Miranda

Para festejar os 15 anos de fundação do TEA, Argemiro e Arary arregimentaram o seu grupo para ensaiar "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, que foi encenado na Casa da Cultura José Condé, durante a realização da Primeira Feira Regional do Artesão. Todas as noites, o grupo se reunia no Centro de Artes Lycio Neves, onde foi construído um mini-teatro, com palcos e bancos tipo "pela-porco", durante horas, até o amanhecer do dia seguinte, estudavam e liam, debatendo, sob a orientação e direção de Argemiro Pascoal.

Esse mini-teatro, localizado nos jardins da residência do casal, é, ainda hoje, o centro para onde converge o mundo artístico de Caruaru. Ali, jovens e até pessoas de idade já um tanto "puxada" se detêm na apreciação e no estudo de obras teatrais, num trabalho artesanal, transformando o ambiente em recanto puramente artístico. Semanalmente, Argemiro e Arary vivem um mundo diferente, após os afazeres profissionais, deixando de lado os números e os mapas contábeis, que são a preocupação do dia a dia dessa dupla, para se entregarem de corpo e alma ao seu maior e verdadeiro hobby. "Nossa vida é mais para o teatro, que para o trabalho".





Cena de "Morte e vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, apresentada pelo TEO



nhô... e o feijão, na casa dos meus pais" - relembra Argemiro Pascoal. No Recife, para onde veio, tempos depois, continuou sonhando com teatro, mas sem oportunidade. Até que, concluídos os estudos de Contabilidade, foi bater com os costados em Caruaru, onde encontrou outro maníaco por teatro - Wilson Feitoza, o homem que ele achava parecido com o poeta Camões, pelo defeito que o mesmo apresentava num olho. Depois de tomar a "maçaranduba do tempo", foi se aproximando de uns e de outros, conhecendo os moços da terra, até que, num bate-papo, à noite, na calçada da Cooperativa de José Elizeu Florêncio, resolveram, os presentes, fundar o Teatro de Amadores Mirim, do qual participaram, além do próprio Argemiro e Wilson Feitoza, Joãozinho Tabosa, Nilton Tavares, Terezinha Patriota, Edson Marinho de Melo e Edvaldo Barros. Os ensaios e as reuniões da diretoria eram feitos na sede da União Beneficente dos Artistas e Profissionais de Caruaru e a primeira peça, "Sinopato dos Mendigos", de Jeracy Camargo, foi encenada no Colégio de Caruaru, do dr. Luiz Pessoa da Silva. Esse grupo sobreviveu até a morte de Wilson Feitoza, com quem se apagaria uma das mais vivas chamas teatrais da terra. Entretanto, já conhe-

todos se mexessem. Chamou a turma e organizou um dos melhores grupos teatrais que Caruaru já conheceu e possuiu - o "Teatro de Amadores de Caruaru". E haja reuniões, planos, ensaios, discussões. Constantemente se encontravam, na maior patota da cidade, José Pimenteira, Joãozinho Tabosa, Cosme e Creusa Soares, Edson Marinho, Antônio Medeiros, Argemiro Pascoal. Surge, então, a grande oportunidade, o maior acontecimento teatral de Caruaru: a encenação de "A Grande Estiagem", de Izaac Gondim. A cidade toda se revoluciona, para ver a peça. Casas cheias, bilheterias gordas, animação total. Antônio Medeiros se revela como o maior diretor de todos os tempos. Era a glória.

Nasce o TEA

O Teatro Experimental de Arte nasceu de uma ideia, pela qual Caruaru deveria possuir um movimento renovador de teatro, uma espécie de laboratório, para o incrimiento de novas normas e técnicas. Então, fundou-se o Movimento Teatral Renovador, que foi transformado em Teatro Experimental de Arte. Essa mudança de denominação se deveu à possível interpretação política, na época, pois as iniciais MTR era a de um grupo político de então, e como

"A Incelença", de Luiz Marinho, "Itu do Alto S/Nº", do poeta Lygia Neves, "O Testamento", de Argemiro Pascoal, "A Compadecida", de Ariano Suassuna, "Antígona", de Sófocles - foram algumas das obras que desfilaram nos palcos caruaruenses e de outras cidades nordestinas.

Nessa época, a diretoria do Teatro Experimental de Arte passou a realizar cursos de aperfeiçoamento artístico-teatral, convidando mestres como Clênio Wanderley, Isaac Gondim, Leda Brandão e Heleno Lopes para ministrar aulas sobre caracterização, interpretação, danças modernas e folclóricas e expressão corporal.

"Penetra"

No ano de fundação do TEA, aconteceu um fato social de grande significação: o casamento de Argemiro Pascoal com Arary Marrocos. Arary, que vivia desvinculada de teatro, enquanto solteira, apareceu como "penetra", participando da vida artística do esposo. E, aos poucos, foi recebendo aulas, levando "regados", até que, um dia, lhe deram uma "vez" e ela fez um papel na peça "O Virtuoso Comendador Aragão". Isso foi o bastante, para se tornar, como Argemiro, uma sonhadora, uma idealista. Mais tarde, durante o curso

"A Epopéia do Beato Torquato" / Crítica

Uma das revelações do II Festival de Teatro do Recife foi a estreia de Argemiro Paschoal como autor teatral. Já o tinha visto anteriormente como diretor e coreógrafo, no espetáculo do Festival do ano passado, que louvei nesta coluna. Agora ele surge engendrando uma estorinha de cordel, curiosa e cheia das nossas coisas do interior, com que se exibiu no Recife e seu Teatro Experimental de Arte (TEA) de Caruaru.

Em "A Epopéia do Beato Torquato Maria de Jesus", tudo me pareceu de bom gosto, mostrando que não só a capital tem o direito de assistir a bons espetáculos. Pelo contrário, os meninos do TEA de Caruaru se exibiram com gar-

ra e boas performances, botando no palco muito gênio que pontifica aqui no litoral.

Se como autor Argemiro Paschoal se houve bem, devo dizer que como diretor se houve melhor. Suas soluções de cena foram adequadas e suas medidas na ocupação cênica foram de bom comediamento. Tudo se harmonizou no cenário, que José Carlos da Silva assinou; na música, que o autor e José Idivonaldo cosceberam; e nos figurinos, que Arari Marrocos holou para a montagem. Devo destacar os tabuleiros/máscaras, uma idéia que deveria vir ao "Bal Masqué" no próximo carnaval, para concorrer e ganhar. Depois, o resto fica por conta das fitas, do material nordestino, dos bonecos (sempre boas figuras no palco) e das outras concepções cênicas adotadas pela direção.

Não gosto muito desse tipo de apresentação artística que se faz elogios. Mas tenho de me render à capacidade dessa equipe interiorana que surpreendeu o nosso público e que terminou conquistando boas indicações do júri do Festival para premiação, perdendo apenas para outras montagens mais elitistas e mais ao gosto do público (e do júri) da Capital. Mas se houvesse na premiação pelo menos um segundo lugar, este teria sido do TEA, que faz boa figura e conquistou aplausos da platéia que lotava sempre o Teatro do Dêrbi.

De resto, que falar sobre o elenco, cujos nomes cito integralmente pelo desempenho havido nessa "Epopéia": A-

rari Marrocos, Janduir Mota, Valdeci Barbosa, Cecílio Gomes, Vênia Sionara, Josefina Batista, Sônia Araújo, Severiano Florêncio, Ari Vieira e José Hilton, todos integrados a liba direcional e prontos para dar seu recado. Um destaque para o "sacristão", um tipo engraçadíssimo (será Janduir, o seu nome?) e para Arari Marrocos, uma figura forte e convincente.

Para que Argemiro Paschoal se restrinja apenas aos palcos de Caruaru. Bem que ele poderia tentar nos contactos no Recife com alguns produtores (Paulo De Castro, Bôta Trindade, Paulinho Gôis, Zé Manuel) e marcar por aqui uma temporada — mesmo que relâmpago, de um fim de semana — desse espetáculo a que eu assistirei outra vez com muito prazer.

Grupo Gent

No Caruaru se exhibe o "Grupo Gent", com "Paixão e Sina de Mateus e Cefirina", um espetáculo que conquistou os prêmios de Melhor Direção, Melhor Espetáculo e Melhor Ator do II Festival de Teatro do Agreste.

No elenco (foto) estão Fábio Duarte, Adilson Silva, Inácio Junior, Abelardo Amador, Valdeci Souza, Gonzaga Melo, Elietiane Torres, Maristela Silva e Jorge Souza, este último assumindo também tanto a direção. O espetáculo pretende vir ao Recife até o final deste ano.



FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

APRESENTAÇÃO

O projeto pedagógico do Festival de Teatro Estudantil do Agreste – FETEAG / Festival de Teatro do Estudante de Pernambuco – FESTEPE caracteriza-se por um programa de ações comprometidas com a formação plena dos estudantes envolvidos no projeto, bem como, pela atualização constante dos educadores, prevendo ainda um acompanhamento minucioso dos trabalhos empreendidos em cada Unidade de Ensino envolvida.

FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

JUSTIFICATIVA

A educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico, que caracteriza um modo particular de dar sentido às experiências das pessoas e através dele, o aluno amplia a sensibilidade, a percepção, a reflexão e a imaginação.

Aprender arte envolve basicamente fazer trabalhos artísticos, apreciar e refletir sobre eles. Envolve também, conhecer e refletir sobre as formas da natureza e sobre as produções artísticas individuais e coletivas de distintas culturas e épocas.

O **FETEAG / FESTEPE** propõe-se a consolidar o estudo do teatro dentro das escolas, transformando jovens em homens dotados de senso crítico e fazendo uma ligação entre cultura e educação, elementos primordiais para o desenvolvimento de uma sociedade justa.

O projeto contribui de forma direta através de oficinas, palestras e debates, sendo desta forma um suporte eficiente na formação profissional de atores, técnicos e diretores, que posteriormente ingressam no mercado de trabalho. Num processo interminante iniciado concomitantemente com o início do ano letivo, e que conta com os mais diversos recursos pedagógicos: filmes, palestras, exposições, espetáculos, jogos, poesias, jornais, revistas etc.

Englobando no teatro, todas as demais áreas do campo artístico, o projeto preocupa-se tanto no que se refere ao ensino-aprendizagem quanto ao que se refere à arte como manifestação humana, ambas organizadas de forma a oferecer o suporte necessário às ações dos educadores, oferecendo subsídios, para que possam trabalhar com a mesma competência exigida pelas demais áreas da grade curricular.

Na proposta geral dos **Parâmetros Curriculares Nacionais**, arte tem uma função tão importante quanto à dos outros conhecimentos no processo de ensino-aprendizagem. A área de arte está relacionada com as demais áreas e tem suas especificidades. Favorece ainda, ao aluno relacionar-se criativamente com as outras disciplinas do currículo. Por exemplo, o aluno que conhece arte, pode estabelecer relações mais amplas quando estuda um determinado período histórico. Um aluno que exercita continuamente sua imaginação estará mais propício a construir um texto, a desenvolver estratégias pessoais para resolver um problema matemático. Além disso, torna-se capaz de perceber sua realidade cotidiana mais vivamente, reconhecendo objetos e formas que estão à sua volta, no exercício de uma observação crítica do que existe na sua cultura; podendo criar condições para uma melhor qualidade de vida.

Uma função igualmente importante que o ensino da arte na escola tem a cumprir, diz respeito à dimensão social das manifestações artísticas. A arte também está presente na sociedade, em profissões que são exercidas nos mais diferentes ramos de atividades; o conhecimento em artes é necessário no mundo profissional e faz parte do desenvolvimento dos cidadãos. O ser humano que não conhece arte tem uma experiência de aprendizagem limitada, escapa-lhe a dimensão do sonho, da força comunicativa do mundo à sua volta, da sonoridade instigante da poesia, das criações musicais, das cores e formas, dos gestos e luzes que buscam o sentido da vida.

FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

OBJETIVO GERAL.

Auxiliar os educadores-monitores na execução do seu trabalho, compartilhando seu esforço diário de fazer com que os alunos dominem os conhecimentos de que necessitam não só para crescerem como cidadãos, plenamente reconhecidos e conscientes do seu papel na sociedade.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Promover o ensino-aprendizagem das artes cênicas no meio estudantil;
- Formar atores, autores e técnicos de teatro;
- Fornecer apoio técnico e didático aos educadores-monitores e alunos;
- Estabelecer um conteúdo programático básico, a fim de assegurar uma unidade na transmissão dos conhecimentos e técnicas aos alunos.

FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

CONTEÚDO-PROGRAMÁTICO

O conteúdo-programático do projeto divide-se em duas fases distintas e no entanto diretamente relacionadas, são elas: **Oficina de Direção Teatral** e **Oficina de Formação Teatral**. Caracterizadas pelos seguintes aspectos:

- > **OFICINA DE DIREÇÃO TEATRAL** - Tem como público-alvo 30 educadores-monitores (ver relação de monitores) de todo estado de Pernambuco, designados pela coordenação do projeto à trabalhar nas unidades de ensino participantes. A oficina divide-se em 03 módulos divididos em 04 meses (Março, Abril, Maio e Junho) e tem carga horária total de 48 horas-aula. As aulas serão ministradas por **Moisés Gonçalves da Natividade**, Arte-educador, diretor e ator formado pela Universidade Federal de Pernambuco-LIFPE; Diretor da Trupe Experimental Tragicus e Comicus de Vitória de Santo Antão-PE; Professor de Arte-educação de Jovens e Adultos do SESC-Caruaru; Professor do Curso de Iniciação Teatral do SESC-Caruaru; Professor do Curso Avançado de Teatro do SESC- Caruaru e Diretor do Núcleo de Estudos Teatrais de Caruaru. As aulas serão realizadas no Teatro Rui Limeira Rosal (Teatro do SESC) Caruaru-PE, no horário das 08:00 às 12:00 e das 14:00 às 18:00 horas.

A finalidade da oficina é capacitar os educadores a desenvolver os trabalhos nas Escolas, esclarecendo dúvidas, traçando planos de curso e metas a serem atingidas de acordo com a necessidade particular de cada educador, frente à diversa realidade de trabalho de cada unidade de ensino. Os módulos do curso dividem-se em:

MÓDULO 1:

- ✓ Considerações sobre a importância da arte na educação;
- ✓ Arte-educação: Tratamentos e enfrentamentos no universo escolar;
- ✓ O papel dos monitores frente à realidade escolar;
- ✓ A necessidade de um bom planejamento e preparo na linguagem cênica;
- ✓ Os PCN's e o ensino de arte;
- ✓ Como fazer um plano de curso em teatro e executá-lo;
- ✓ O nascimento do Teatro Moderno – O surgimento do encenador (histórico);
- ✓ O papel do encenador no drama.

Avaliação do módulo 1.

FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

MÓDULO II:

- ✓ O âmbito do encenador;
- ✓ A estética do olhar e da pesquisa como ferramentas do encenador;
- ✓ Discutindo os caminhos da encenação;
- ✓ Tecendo o sentido da proposta da encenação;
- ✓ A importância do texto dramático;
- ✓ Análise de dois textos dramáticos: Esperando Godot – Samuel Becket
A Serpente – Nelson Rodrigues.

Avaliação do módulo II.

MÓDULO III:

- ✓ Preparando o projeto de encenação dos textos dramáticos:
Esperando Godot – Samuel Becket
A Serpente – Nelson Rodrigues.
- ✓ Exposição da proposta de encenação pelos monitores;
- ✓ Trabalho com os monitores na montagem de cenas dos textos trabalhados;
- ✓ Análise dos trabalhos.

Avaliação Final

- **OFICINA DE FORMAÇÃO TEATRAL** - Tem como público-alvo 750 alunos (com faixa etária compreendida entre 08 e 23 anos), envolvidos no processo de trabalho nas 30 unidades de ensino participantes do estado de Pernambuco. As oficinas tem duração de 08 meses (Março, Abril, Maio, Junho, Julho, Agosto, Setembro e Outubro) e tem carga horária total de 48 horas mensais. As aulas serão ministradas pelos 30 educadores capacitados pela Oficina de Direção Teatral e tem como resultado final o espetáculo teatral levado à comunidade durante um festival criado com esta finalidade e circulando entre as escolas de cada município. As aulas serão realizadas nas Unidades de ensino de todo estado de Pernambuco, durante a semana em horário definido junto à direção da escola, de acordo com a disponibilidade horária dos alunos e nos finais de semana das 08:00 às 12:00 horas. A finalidade das aulas é formar atores, autores e técnicos de teatro e desta forma, estimular as artes cênicas no meio estudantil.

FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

Cabe ao monitor a escolha da **metodologia de trabalho**, modos, **recursos didáticos e pedagógicos** para apresentar as informações e idéias aos alunos, observando sempre a necessidade de introduzir formas artísticas de ensino, por que ensinar arte com arte é o caminho mais eficaz. Em outras palavras o texto literário, a canção e a imagem terão mais conhecimentos ao aluno e serão mais eficazes como portadores de informação e sentido. O aluno em situação de aprendizagem é convidado à exercitar-se nas práticas de aprender e ver, observar, ouvir, atuar, tocar e refletir sobre elas.

As aulas deverão despertar o interesse de todos, mas devendo manter o direcionamento principal que é o de auxiliar diretamente na formação de cidadãos e na construção de um mundo melhor. Devem ser organizadas numa sequência, oferecendo estímulos por meio de jogos, com o intuito de desenvolver as habilidades necessárias ao teatro como: atenção, observação, concentração, cooperativismo etc. e ainda conter temas que instiguem a criatividade do estudante em vista da aquisição e domínio das linguagens e técnicas teatrais. Tendo como fator indispensável que o educador esteja consciente do teatro como elemento fundamental na aprendizagem e desenvolvimento do aluno, e não como mera transmissão de uma técnica.

Levar aos alunos textos dramáticos e fatos da evolução do teatro são atividades importantes para que eles adquiram uma visão histórica e contextualizada na qual eles possam referenciar seu próprio fazer, estando conscientes da qualidade estética e cultural de sua ação no teatro. Para tanto a coordenação do FETEAG / FESTEPE estabelece um **conteúdo-base** a ser seguido pelos educadores, o qual seja:

- **TEATRO COMO FORMA** – Sua história, estrutura e regras de formato.
- **TEATRO COMO EXPERIÊNCIA POÉTICA** – A técnica e o fazer teatral como articulação de significados e experimentação de materiais e suportes variados, formas de atuação, termos técnicos, interação com materiais, instrumentos e procedimentos teatrais.
- **TEATRO COMO DESENVOLVIMENTO DE POTENCIALIDADES** – Articulação da percepção, reflexão, sensibilidade, imaginação, atuação, curiosidade e flexibilidade.
- **TEATRO COMO EXPERIÊNCIA DE INTERAÇÃO** – Celebração e simbolização de histórias grupais, saber comunicar-se, manter uma atitude de busca pessoal e coletiva, edificar relações de confiança com a produção artística pessoal e do conhecimento estético.

FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

- **TEATRO COMO OBJETO DE PESQUISA** – Diversidade das formas de arte e concepções estéticas da cultura regional, nacional e internacional, produções, reproduções e suas histórias. Observação das relações entre o homem e a realidade com interesse e curiosidade, exercitando a discussão, indagando, argumentando e apreciando a arte de modo sensível.
- **TEATRO COMO PRODUTO HISTÓRICO** – A teatro nas sociedades, considerando os produtores em teatro, suas produções e suas formas de documentação, preservação e divulgação em diferentes culturas e momentos históricos.
- **TEATRO COMO PRODUÇÃO COLETIVA** – Integração na elaboração de cenas e improvisação teatral, jogo teatral, interação ator-espectador, análise de trabalhos de outros grupos de alunos.
- **TEATRO COMO COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO** – Utilização dos elementos da linguagem dramática; articulação e experimentação entre as formas de expressão corporal, plástica, expressão vocal e expressão sonora; improvisações através de estímulos diversos: textos, textos dramáticos, poéticos, jornalísticos etc., máscaras, objetos, situações físicas, imagens e sons.
- **TEATRO COMO APECIAÇÃO ESTÉTICA** – Análise das diversas manifestações teatrais, apreciação e análise dos espetáculos locais; análise e reconhecimento das propriedades comunicativas do teatro de palco, de rua, de espaços alternativos, de circo, de igreja, de bonecos etc.; Pesquisa sobre autores e suas obras; Pesquisa sobre os grupos de teatro locais e da região; Registro pessoal das observações.
- **TEATRO COMO PRODUTO CULTURAL** – Elaboração do projeto do espetáculo; Experimentação, pesquisa e criação dos meios de divulgação do espetáculo (cartazes, camisetas, faixas, outdoors, banner, ingressos, plano de mídia e desenho de luz).

FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escola deve viabilizar o acesso do aluno à literatura especializada, aos vídeos e as atividades de teatro na comunidade local, conforme o estabelecido nos **Parâmetros Curriculares Nacionais**. Saber ver, comentar e fazer juízo crítico devem ser atividades igualmente fomentadas na experiência escolar.

O teatro no ambiente escolar deve considerar a cultura dos adolescentes, propiciando-lhes informações que lhes dêem melhores condições de ingresso nas opções culturais e na interpretação dos fatos e das situações com as quais interagem. O jovem encontra no teatro um espaço para se confrontar por meio do diálogo e da representação com questões éticas, como justiça e solidariedade.

Os meios para estudo do teatro nas escolas podem ser encontrados na história do teatro, na encenação, na dramaturgia, na cenografia etc. além dos métodos tradicionais de ensino-aprendizagem teatral. É possível destacar momentos, períodos e fatos no contexto da história do teatro e ou no contexto do aluno, sobre os quais será realizada uma pesquisa na sala de aula, enriquecendo a prática de análise e reflexão sobre o jogo teatral com o texto dramático. Esse processo de criação de cenas pelos alunos, pode ser aberto para a escola e complementado com processos de observação/apreciação artística por meio de visitas a casas de espetáculos, museus, através de vídeos, fotografias, livros, fotos etc.

Por meio dos jogos o aluno se familiariza com a linguagem cênica e com os desafios da presença em cena. Ao observar jogos teatrais, assistir cenas e espetáculos o aluno aprende a distinguir concepções de direção, estilos de interpretação, cenografia, figurinos, maquiagem, somoplastia e desenho de luz em cena, apreciar o conjunto da encenação e desenvolve, enfim, atitude crítica.

FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

CRITÉRIOS AVALIATIVOS

SABER ATUAR E IMPROVISAR NAS SITUAÇÕES DE JOGOS, EXPLORANDO CAPACIDADES DO CORPO E DA VOZ.

Com este critério pretende-se verificar se o aluno busca o enfrentamento nas situações de jogos, articulando estruturas de linguagem teatral por meio do gesto, movimento e voz. Pretende-se analisar ainda, sua capacidade de relacionar-se e fazer síntese das observações que realiza no cotidiano, manifestando-as através de gestos no jogo teatral.

ESTAR APTO A CRIAR CENAS ESCRITAS OU ENCENADAS, RECONHECENDO E ORGANIZANDO OS RECURSOS NECESSÁRIOS À SUA ESTRUTURAÇÃO.

Com este critério pretende-se verificar se o aluno organiza cenas e identifica os diversos elementos (atuação, cenografia, figurino, maquiagem, iluminação, sonoplastia etc.) e sua integração. Se escreve ou adapta roteiros simples a partir das cenas.

ESTAR CAPACITADO A EMITIR OPINIÕES SOBRE A ATIVIDADE TEATRAL, COM CLAREZA E CRITÉRIOS FUNDAMENTADOS, SEM DISCRIMINAÇÃO ESTÉTICA, ARTÍSTICA, ÉTNICA OU DE GÊNERO.

Com este critério pretende-se verificar se o aluno manifesta julgamentos, idéias e sentimentos, oral e por escrito, sobre seu trabalho, o dos colegas, espetáculos e textos dramáticos, fundamentados na observação de sua prática, na pesquisa e nos conhecimentos adquiridos, interagindo com o julgamento dos colegas e aprofundando sua perspectiva crítica. Se reconhece e valoriza um vocabulário adequado em momentos de reflexão sobre processos de criação ou apreciação teatral.

FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DO AGRESTE – FETEAG
FESTIVAL DE TEATRO ESTUDANTIL DE PERNAMBUCO – FESTEPE
Projeto Pedagógico

**IDENTIFICAR MOMENTOS IMPORTANTES DA HISTÓRIA DO TEATRO, DA
DRAMATURGIA LOCAL, NACIONAL OU INTERNACIONAL, REFLETINDO E
RELACIONANDO OS ASPECTOS ESTÉTICOS E CÊNICOS.**

Com este critério pretende-se verificar se o aluno percebe que existem diferentes momentos na história do teatro e que estão relacionados à aspectos sociais. Se reconhece a presença de alguns estilos e correntes teatrais nos trabalhos apresentados na escola, nos espetáculos a que assiste ou nos programas veiculados pelas mídias.

**VALORIZAR AS FONTES DE DOCUMENTAÇÃO, OS ACERVOS E OS ARQUIVOS DA
PRODUÇÃO ARTÍSTICA TEATRAL.**

Com este critério pretende-se verificar se o aluno valoriza e reconhece a importância da organização de seus próprios registros e anotações. Se frequenta, valoriza e respeita os centros de documentação da memória da atividade teatral nacional e de sua comunidade (centros culturais, museus, arquivos públicos, bibliotecas, associações, grupos teatrais etc.). Se reconhece a importância da pesquisa e trabalho nestes centros, e ainda, se reconhece o direito à preservação da própria cultura e dos demais.

Registro Lírico de um Festival

(*) Rubem Rocha Filho

Quem é este casal que surge do Agreste trazendo nas mãos um punhado de cenas, falas, canções, luzes da ribalta, em leve gesto de quem carrega uma braçada de flores?

Quem é este casal de quem esvoaçam diálogos, marcações, peças inteiras, como pássaros assustados, formando estrelas por todo o infinito?

E num rio iluminado de risos e lágrimas, transpassam o longo itinerário de funâmbulos e pierrôs, numa viagem de olhos surpresos, por mares e sertões, grégias e feiras, tablados e adros,

nunca dantes revelados?

De onde vem este casal, força e coragem, fidalguia e arrojo, musa e guerreiro, porta-bandeira e mestre-sala de um ideal onde o palco é altar, seara e refúgio?

Que se pode oferecer a um casal tão cheio de magia, asas e pés no chão, circo místico e real, círculo de reconhecimento além, muito além, do eco dos aplausos, das palmas de uma cidade?

Só cabe o obrigado de um deus que muitos julgam esquecido, Dionísio, na primeira luz da manhã, as folhas de louro, no

esplendor da adolescência, caídos como coroas de orvalho, mensagem de paz e total louvação.

ARARI e ARGEMIRO

milênios de teatro agradecem o seu amor tomado "bravos", subindo aos céus, afogueando lagos, frutificando a terra.

(*) Rubem Rocha Filho é escritor, ator, autor e diretor teatral, integrando a comissão julgadora do XIV FETEAG

Que pena que Recife não viu! (Ainda)

Caruaru, na sua XIV versão do FETEAG Festival de Teatro Estudantil do Agreste, concomitantemente com o I FESTEPE Festival de Teatro Estudantil de Pernambuco, deu mostras de maturidade e solidez. É, sem sombra de dúvida, um evento consolidado e, agora mais do que nunca, não deve sofrer descontinuidade. Municipalidade, artistas, Governo do Estado, sociedade, empresários, todos enfim, são agora responsáveis por este que, depois do São João, é o maior evento da cidade.

E nada disso seria possível sem a onipresença de dois ícones da cultura pernambucana: Argemiro Pascoal e Arary Marrocos, que apesar de todas as adversidades, fizeram do festival e do TEA (Teatro Experimental de Arte) em quase meio século a razão de suas vidas. Podemos afirmar sem exageros que, salvo algumas raríssimas exceções, todos os grandes atores e atrizes (e os grandes diretores também) de Caruaru saíram de suas fornalhas. Daí chegamos a seguinte fórmula: Argemiro/Arari + TEA = Festeag/Festepe.

Participar do júri é uma experiência bastante prazerosa, mas igualmente difícil, sobretudo no processo de escolha dos melhores. Tivemos grandes montagens na categoria de teatro adulto, é verdade, mas foi o teatro infantil quem mais roubou a cena: ora com momentos de rara beleza, ora com criações inesperadas, ora com lições de vida e cidadania. O teatro para a infância e juventude de Caruaru, conferiu ao festival um grande salto qualitativo. Todos foram brindados com a performance de

excelentes diretores (e diretora), que tinham sob suas batutas jovens intérpretes igualmente talentosos. **Difícil dizer qual foi o melhor:** *Dom Chicote Mula Manca*, sob a responsabilidade de Nildo Garbo (sempre surpreendente, é um verdadeiro mágico do teatro, além de excelente diretor). *Os Saltimbancos*, perfeito em todos os aspectos irretocável sob a direção de Wagner Sales. *A Fábula de um Sonho sem História*, com Charles Douglas no comando encantamento arrebatador com um cenário flutuante (foi de tirar o fôlego). *A Floresta Encantada*, nas mãos do competente Walter Reis equilíbrio e beleza - é uma lição de ecologia para o presidente Feliciano Félix o futuro. *Pluft, o Fastaminha*, sob a batuta de Maria Alves - magia numa montagem perfeita em seus mínimos detalhes, revelando preparo e conhecimento técnico de uma direção já consagrada.

QUE PENA QUE RECIFE NÃO VIU! (AINDA). O teatro infantil em Caruaru é show! Pena que alguns dos espetáculos nele apresentados, especialmente os premiados, não venham cumprir temporada no Recife para que todos possam ver e aplaudir o que Caruaru tem de melhor (tipo exportação): qualidade e apuro técnico, rara beleza e rica interpretação, lição de vida e cidadania, ou seja, o verdadeiro teatro para a infância e juventude.

(*) Feliciano Félix, ex-presidente da Festeape, ator, diretor, professor de teatro e produtor, integrante da comissão julgadora do XIV Feteag).



Argemiro Pascoal e Arary Marrocos foram festejados pela contribuição que dão ao desenvolvimento das artes cênicas em Caruaru.

Caruaru também é país da arte cênica

(*) Valdi Coutinho

O que mais impressiona no XIV Festival de Teatro do Agreste, realizado de 1 a 10 de novembro, em Caruaru, é o próprio formato: longe de ser apenas um evento, com exibição de espetáculos, uma espécie de vitrine do que está acontecendo, constitui-se num exercício de experimentações e aprendizagens estéticas em torno da arte dramática, cujo processo percorre todo o ano, nas escolas e comunidades. Quando termina um festival, sem exagero algum, pode-se dizer que o próximo já está começando.

Durante 10 dias, vivenciamos, transpiramos e inspiramos a arte dramática, motivados pelo inusitado interesse que artistas e espectadores demonstram em torno dos espetáculos, com debates prolongados e interessantes em torno de cada um deles. Em várias dessas oportunidades, fizemos duas declarações que devem ficar na história do festival: 1) *O Feteag vem comprovar que Caruaru também é o País das Artes Cênicas*; 2) *A impressão que fica, nesta convivência com tantos valores e muitos talentos, é a de que os grandes mestres e astros do Teatro resolveram reencarnar em Caruaru, pois é indiscutível o grande interesse de todos pelo exercício do fazer teatral*.

Tudo isso pode ser creditado a uma história cultural que acompanhamos desde o surgimento do teatro de Vital Santos, e antes mesmo, com o Argemiro Pascoal e Arary Marrocos que estão completando 40 anos de existência do Teatro Experimental de Arte - TEA, o útero de tantas gerações de valores do Teatro de Caruaru, sempre

renovado em talento de intérpretes, encenadores, cenógrafos, aderecistas, iluminadores, enfim, de artistas que contribuem decisivamente para a formação de uma estética teatral bem própria, bem caruaruense.

Quando perguntamos ao jovem ator Carlos André, qual o processo que utilizava para compor tão exemplarmente interpretações do dr. Raiz, em *Canção de Fogo*, de Jairo Lima, com direção de Arary Marrocos, que abriu com brilhantismo o evento, e de várias outras personagens em *A Luz da Lua*, os Punhais, de Racine Santos, com direção de José Carlos da Silva, que lhes deu o prêmio de melhor ator coadjuvante, a resposta dele é surpreendentemente edificante: *a feira de Caruaru*, respondeu. Precisa dizer alguma coisa a mais para compreendermos o que estamos falando agora?

O teatro está nas veias dos caruaruenses. Pernambuco e o Brasil inteiro precisa conhecer os frutos do País das Artes Cênicas, Caruaru. Ali, a cada ano, renova-se a estética da cena, com uma criatividade e competência que não ficam a dever nada aos grandes centros artísticos do Brasil. E com uma referência muito importante: sem precisar gastar milhões para montar um espetáculo. Imaginem se eles, os trabalhadores de artes cênicas de Caruaru, tivessem um mínimo de apoio financeiro para subsidiar os espetáculos que realizam?!

A cada ano, surgem novos valores para dar continuidade ao trabalho bem sucedido que já vem sendo desenvolvido há algum tempo por Argemiro Pascoal e Arary Marrocos (o TEA tem sido a escola de todos),

Vital Santos, Nildo Garbo, Severino Florêncio, José Carlos da Silva, Maria Alves, Prazeres Barbosa, Carlos Alves, Josias Albuquerque, Sebá (Sebastião Alves) e o seu atual projeto circense *Ferns pra Circular*, Wagner Sales, Prezado (um ator extraordinário), e tantos e tantos outros que torna-se difícil citar todos, agora, pelo que pedimos desculpas pela omissão.

São os novos que chegam para acrescentar e enriquecer a cena de Caruaru, assim como Lindenis Marcelo, Garbiel Sá, Alessandro Alves (este de Camaragibe), Edson Vitor, Wagner Sales, Charles Douglas e Denner, Thyslane, Emerson Adiel, Gilberto, Mariana Rita, Waysianne Teixeira, Advancide Ferreira, Carlos André, Rafael, Walter Reis (ufa!...) e são tantos mais que é compreensível não cita-los todos.

Para terminar, solicitamos a compreensão e a tolerância dos que fazem o melhor Teatro na capital pernambucana: temos muito o que aprender com o fazer teatral de Caruaru, sem nenhum exagero. Precisamos, com toda a humildade, nos debruçarmos sobre o processo criativo dos que fazem a cena caruaruense, para aprendermos. A criatividade, a força, o vigor, a renovação estética, a busca de novas linguagens, estão na feira teatral de Caruaru, em abundância e com muita qualidade. Não percam o 15º FETEAG no próximo ano!

(*) Valdi Coutinho é jornalista, produtor cultural, ator, autor, professor de teatro, e também participou da comissão julgadora do FETEAG deste ano.



O público lotou todas as sessões do festival, aplaudiu com entusiasmo e participou dos debates em torno da estética de cada um dos espetáculos.

Expediente

RIBALTA é publicação mensal da diretoria do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão no Estado de Pernambuco - SATED; Rua Floriano Peixoto, S/N, Casa da Cultura - Raio Oeste - 2º pav. - São José - CEP: 5002-060 - Recife-PE - Fone/Fax: 3424.3133 - E-mail: sated-pe@ig.com.br

DIRETORIA - Presidente: Ivonete Melo; Vice-presidente: Severino Florêncio; Secretário: João Ferreira; Tesoureiro: Vivá Paulino; 2º Secretário: Adriano Cabral; 2º Tesoureiro: Jorge Clésio; Conselho Fiscal: Valdi Coutinho, Lu Gon e Reginaldo Sereno. Design Gráfico: Hilton Azevedo; Diagramação: Newton Melo; Colaboradores: Jomard Muniz de Brito, Vava Paulino, Ivonete Melo entre outros; Redação e Edição: jornalista Valdi Coutinho - Reg. DRT/PE 739; Impressão gráfica: Editora Comunicarte Ltda. Fone: 3231.0281; Tiragem: 8.000 exemplares. A reprodução dos textos é permitida desde que seja citada a fonte. Distribuição gratuita. NÃO JOGUE ESTE PAPEL NA VIA PÚBLICA.

