

PEDRO EUGÊNIO GUIMARÃES CARNEIRO JÚNIOR

“Made In Ceará”: a dramaturgia local e a primeira década do
Grupo Balaio

FORTALEZA
2010

Pedro Guimarães

“Made In Ceará”: a dramaturgia local e a primeira década do Grupo Balaio

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, sob a orientação do Prof. Ms. Francisco Geraldo de Magela Lima Filho

Fortaleza

2010

PEDRO GUIMARÃES

“Made In Ceará”: a dramaturgia local e a primeira década do Grupo Balaio

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada a Banca Examinadora:

Prof. Ms. Francisco de Geraldo Magela Lima Filho (Orientador)
Faculdades Nordeste – Fanor

Prof. Ms. Tiago Moreira Fortes (Membro)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Henrique Bezerra (Membro)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE

Fortaleza
2010

AGRADECIMENTO

A Deus, fonte de toda a força, amor maior, que me preenche e me dá alegria de viver. A Santo Expedito e Nossa Senhora, que seguram na minha mão e não me deixam desistir. A Jesus Cristo, que me guiou na realização deste trabalho, assim como conduz meus passos em todos os meus projetos.

A meu pai (Pedro Eugênio) e minha mãe (Marta), que me amam tanto e dedicam tanto esforço para a realização de meus sonhos e sempre são a segurança de que preciso para poder continuar.

Às minhas irmãs Marla, Mércia e Marcela que me apóiam em todas as minhas decisões e projetos e são responsáveis por tantas enormes alegrias.

À Mônica Freire, Geraldo de Freitas (vovô Geraldo) e Roberto Hugo (tio Hugo). Embora não estejam próximos fisicamente, sua presença continua me construindo diariamente e seu amor me impulsiona para ir além.

A Juracy de Oliveira, Júlio Lira, Rosália Oliveira, Marcelo Oliveira, Glauver Souza, Ana Negreiros, Fellipe Revuelta, Jailson Feitosa, Suyanne Correia, Pedro Moreira (Pedrex), Luciellen Castro e Vinícius Machado, meus melhores amigos, motivo de minhas alegrias, parceiros de vida e de arte, por todo o amor que recebo.

À Nazaré Fontenele, minha mestre, que me apresentou o teatro. Ao Grupo Em Cena, do Colégio Christus, que me proporcionou conhecimento e encontro com tantas pessoas importantes para mim. Também à Aline Pereira, que me conduziu no palco com tanta responsabilidade e de forma inesquecível.

À Equipe de Teatro da Crisma (Alexandre Medeiros, Lívia Cartaxo, Caio Benevides e Aline Sampaio), que contribui para a minha formação como ator e ser humano.

Aos amigos que sempre me fortalecem com suas palavras doces de incentivo, que nunca desistem de mim e me ajudam a permanecer de pé com seu bom-humor: Jorge Ferreira, Carlos Mourão, Bruno de Castro, Luana Gurgel, Bruno do Vale, Thayná, Daniella de Lavôr, Luciana, Carol Veras, Karla Brito, Pedro Alves, Jéssica Teixeira, Sirelle Boyadjian, João Marcelo, Graco Alves, Denis Lacerda, Marília Lima, Sabrina Milly e Andrea Rabelo.

Ao grupo Ás de Teatro, do qual participo, que desafia na busca de outros eus.

À minha turma inicial nesta Universidade, onde fiz tão boas e profundas amizades, em especial Giselle Soares, Lucíola Limaverde, Callen Leão, Edwirges Nogueira, Alinne

Rodrigues, Diego Silveira, Thiago Mendes, Karol Cavalcante, Terezinha Fernandes e Carol Costa.

Aos tão valorosos professores desta instituição, verdadeiros mestres, que me marcaram alguns pelos ensinamentos didáticos, outros pela paixão ao ofício, principalmente a Ronaldo Salgado, Agostinho Gósson, Wellington Júnior, Luís Celestino, Tadeu Feitosa e Tércia Montenegro.

A Gilmar de Carvalho, que ultrapassou os limites de professor-aluno, com sua enorme sensibilidade e sempre disposto a me ajudar, servindo inclusive como fonte para a realização deste trabalho.

Aos professores dos quais não tive o prazer de ser aluno, mas sua simpatia e amizade me marcaram, como Glícia Pontes e Riverson Rios.

Ao meu orientador, Magela Lima, que teve bastante paciência e me conduziu nessa jornada. Além de orientador, meu amigo.

Aos estágios pelos quais passei (Secretaria Municipal de Assistência Social – Semas, e portal O Povo Online) e minhas chefes, Klycia Fontenele e Marília Cordeiro, que me fizeram sentir prazer ao me imaginar jornalista.

Aos meus colegas de trabalho, que alegrem meu dia: Lusianna Freira, Raquel Maia, Felipe Lima, Mariana Pontes, Camila Vasconcelos e Elisiane Campos.

Às pessoas maravilhosas com quem tive o prazer de cruzar durante o curso de Comunicação Social, como Chico Célio, Walber Góes, Camila Grangeiro, Edgel Joseph, Gabriela Menezes, Darlano Dídimo, Livia Rosas e Natália Lima. Ajudaram-me a tornar o percurso menos doloroso.

À minha turma atual, com a qual tenho prazer de me formar, que me acolheu amigavelmente, principalmente às queridíssimas e amorosas amigas Ranne Almeida, Isabela Monteiro e Camilla Viégas.

Ao Instituto Maria de Lourdes Terceiro Chagas (Morada Nova – CE) e ao Colégio Christus (Fortaleza), que marcaram minha vida estudantil, contribuindo para a formação de minha inteligência e de meu caráter.

À cidade de Fortaleza, que, sem desprezar a cidade da minha infância, Morada Nova, me aceitou como seu habitante e pela qual eu passeio ainda descobrindo pontos que me encantam.

E ao Teatro, que humildemente espero construir, sendo um operário resignado dessa arte, que me faz sentir prazer e dor e atingir o mais próximo de ser completo.

Porque a única maneira da gente chegar ao universal é partir da aldeia da gente.

Plínio Marcos, sobre a peça “O Morro do Ouro”, in
“Retrospectiva – 45 Anos da Comédia Cearense”

RESUMO

Este trabalho consiste em uma análise sobre a fundação e os primeiros dez anos de atividade do coletivo de teatro Grupo Balaio de Fortaleza. É feita uma amostragem sobre experiências anteriores e positivas de teatro contínuo e em busca de qualidade na capital cearense nas décadas de 1910-1930, 1950 e 1970. Acompanha a trajetória inicial do grupo em suas manifestações artísticas. Também é apresentado um panorama dos 14 primeiros espetáculos, sendo 13 deles assinados por dramaturgos cearenses.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. História. Ceará. Balaio.

Sumário

Introdução.	8
Capítulo 1: Experiências de teatro contínuo no Ceará.	11
1.1: Carlos Câmara e o Grêmio Dramático Familiar (1918-1939).	12
1.1.1: A história do Grêmio.	12
1.1.2: Vida e carreira de Carlos Câmara.	16
1.2: O Teatro dos anos 1950.	21
1.2.1: O Teatro Experimental de Arte.	21
1.2.2: O Teatro Escola do Ceará.	26
1.2.3: A Comédia Cearense.	29
Capítulo 2: Transformações no panorama teatral local e a fundação do Grupo Balaio.	32
2.1: Os movimentos transformadores.	33
2.1.1: A Cooperativa de Teatro e Artes.	33
2.1.2: “O Romance do Pavão Misterioso”.	34
2.1.3: “Orixás do Ceará”.	37
2.1.4: O Grupo Independente de Teatro Amador (Grita).	39
2.2: A fundação do Grupo Balaio.	42
Capítulo 3: A primeira década (1976-1986): persistência e consolidação.	46
3.1: Amadores e profissionais.	46
3.2: A valorização do Ceará também na assinatura dos textos.	49
3.3: Os primeiros espetáculos.	50
Conclusão.	62
Bibliografia.	64

Introdução

Esta monografia procura fazer uma análise sobre a fundação do Grupo Balaio, coletivo teatral de Fortaleza (Ceará) fundado em 1976 por Geraldo Markan e Gilmar de Carvalho. Também intenciona reconhecer o valor que a dramaturgia local teve para o grupo durante um intenso período produtivo.

Talvez cause estranhamento o fato de este trabalho ser de Comunicação, pois aborda historicamente momentos do teatro do estado. Contudo, compartilhamos da opinião do professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro Denilson Lopes. Ele acredita que “a comunicação não é nem ideia, nem ação, mas um ‘processo de intersecção pelo qual objetos e eventos por intermédio de atores sociais se tornam significantes ou não’” (FELD *in* LOPES, 2007, p. 24).

Continuando tomando emprestadas as opiniões do pesquisador, podemos creditar a obras artísticas o status de fenômeno de Comunicação. Essa atitude foge do tradicionalismo e amplia as possibilidades de debate.

Dentro das diversas experiências estéticas, pensar uma obra artística como fenômeno comunicacional implica não só situá-la em diálogo com o solo histórico, como já o fazem há muito tempo os estudos de sociologia da cultura e da arte, notadamente de vertente marxista, mas implodir a dialética e/ou a dualidade entre arte e sociedade, bem como ir além dos estudos de representações sociais, radicalizando as aberturas realizadas pelo debate sobre articulações, mediações e circuitos num fluxo de discursos, imagens e processos que transitam social e temporalmente, como uma narrativa que traduz a experiência contemporânea (LOPES, 2007, p.25).

Assim acreditando, podemos dizer que “nesse contexto, nosso desejo vai, sobretudo, no sentido de ampliar as possibilidade da estética, menos como um manifesto do que como um gesto” (LOPES, 2007, p. 22).

Marcelo Costa (*in* Niño, 1997, p. 48) completa essa ideia ao declarar que “o teatro é uma forma de comunicação minha também”. E de todos os que participam dessa arte.

Esta pesquisa procura mostrar como jovens artistas, a partir de suas inquietações, transformaram o panorama teatral local ao procurar introduzir nos palcos o Ceará em suas diversas facetas.

Para chegar a seu objetivo, o texto irá passar por momentos importantes para a história do teatro cearense, em que grupos desenvolveram seus trabalhos de forma contínua,

apresentando para um público, sendo reconhecido na cidade e visando à melhoria da estética e do estilo abordados.

No primeiro capítulo, o leitor acompanhará a trajetória dos grupos Grêmio Dramático Familiar (1918-1939), Teatro Experimental de Arte, Teatro Escola do Ceará e Comédia Cearense (anos 1950). Esses coletivos foram imortalizados na nossa teatografia pela continuidade de seus trabalhos, montando repertório e levando à ribalta as manifestações do estado.

No capítulo seguinte, nos depararemos com os anos de 1970, que chegaram trazendo um ar de renovação. Novos artistas buscam maneiras modernas de expressarem-se, quebrando com os padrões vigentes, em sua maioria influenciados pelos trabalhos das companhias do Sudeste do Brasil, que se apresentam em Fortaleza no Theatro José de Alencar.

Nesse contexto surge a Cooperativa de Teatro e Artes, reunindo jovens ansiosos por mudança e por ver no palco o seu Ceará, com a cara e o sotaque do povo. Assim foram realizados importantes espetáculos como “O Romance do Pavão Misterioso” e “Orixás do Ceará”, onde, para Lima Filho, acontece, pela primeira vez, o teatro rigorosamente cearense (2008, p. 72).

Passando pelo teatro político desenvolvido por José Carlos Matos em seu Grupo Independente de Teatro Amador (Grita), vamos dar na fundação do Grupo Balaio, cujo histórico é traçado. De início, apenas um união de artistas para montar um espetáculo de um antropólogo entusiasta. Na posteridade, um dos mais sólidos espaços de criação teatral que já houve em Fortaleza.

Capitaneado por Marcelo Costa, o Balaio teve o mérito de persistir em momentos sem nenhum apoio governamental e montando textos de autores locais, em sua maioria, inéditos até então. O Ceará tomava corpo no palco desde o sertanejo que sofria com a seca até o homem urbano da capital.

Havia espaço para peças que privilegiassem o sentir e a psicologia das personagens até àquelas que valorizavam a molecagem do cearense. Eram as peças do dia-a-dia ou da nossa história, com personagens que faziam a plateia se reconhecer, perceber-se que não estava sozinha. Aquilo também era arte.

Em fase de intensa produção, o Grupo Balaio montou 14 espetáculos em dez anos, sendo 13 escritos por dramaturgos do estado. O trabalho revisita esse repertório inicial do grupo, procurando entender a definição de cearense para aqueles artistas.

Esse estudo espera, ainda, contribuir para a preservação da historiografia teatral do cearense, tão carente de registros, motivo que dificulta pesquisas. O registro pode colaborar

para a perpetuação da nossa trajetória nos palcos. É preciso preservar as memórias e entendê-las para também construir o novo.

Tudo isso é uma tentativa de “aproximação da arte a uma vida cotidiana, marcada pelas imagens midiáticas, fundamentais para entender a cultura contemporânea” (LOPES, 2007, p. 23).

Este trabalho também existe pelo interesse pessoal do pesquisador, que também é ator de teatro, e considera importante registrar os passos de nomes que vieram antes dele no teatro local. A marcação em texto de seus passos permite a proliferação de suas histórias, que servem de estímulo para os mais novos.

Não tendo vivido os momentos aqui registrados, o autor desta monografia, assim como outros jovens, espera, excita-se ao reviver através da leitura as prolíficas experiências dos mais antigos. Independente de uma análise que privilegia juízos de valor sobre a trajetória do Grupo Balaio, procurando fugir da superficialidade do “bom” e do “ruim”, esperamos que o leitor perceba que o coletivo é digno merecedor desse registro.

Capítulo 1:

Experiências de teatro contínuo no Ceará

Antes de o século XX chegar, algumas demonstrações de artes cênicas no estado do Ceará tomaram vida. Atualmente, podemos valorar essas situações apenas no quesito histórico. Sua dramaturgia e seus métodos de encenação são desconhecidos ou de pouca qualidade, restringindo-se a temáticas religiosas e melodramáticas, em sua maioria.

Também não se registra companhias ou coletivos que desenvolveram, até o alvorecer do novo século, trabalhos permanentemente, criando certos padrões, preocupados com repertório e cativando público.

Entre as inúmeras novidades artísticas que o último século do segundo milênio traria para o Estado, a inauguração Theatro José de Alencar (1910) contribuiu para reconhecer Fortaleza como um lugar merecedor das artes dos palcos. A partir daí surgiram reuniões de pessoas que criaram continuamente trabalhos em teatro. Cada um dos grupos com seus objetivos, de acordo com seu momento histórico. É inegável a contribuição desses coletivos à teatralogia cearense.

A primeira dessas experiências foi capitaneada pelo Grêmio Dramático Familiar. Marcelo Costa afirma (2007b, p. 40, p. 342) que “o Grêmio representa o segundo grande momento do teatro cearense”. O primeiro, avalia o historiador, seria a fundação do Teatro São Luiz¹, em 1880. No mesmo livro, o pesquisador ainda considera a agremiação como destaque da segunda fase do teatro cearense, cujo início é marcado pela inauguração do Theatro José de Alencar², em 1910, e prossegue até 1949, quando é fundado o Teatro Universitário, por Waldemar Garcia.

Para Costa (2007b, p. 14), “de 1949 a 1970, temos a terceira fase (*do teatro cearense*). Ele aponta como principais desse momento o Teatro Escola do Ceará, o Teatro Experimental de Arte e a Comédia Cearense, que serão vistos adiante.

¹ O Teatro São Luiz foi inaugurado em 1880. Ficava localizado à rua Barão do Rio Branco, esquina com Dr. João Moreira, no Centro de Fortaleza. Exibiram-se companhias que se dirigiam a Belém e Manaus (COSTA, 2007b, p. 54).

² É a mais importante casa de espetáculos do Ceará, localizada na Praça José de Alencar, no Centro da capital. Inaugurado em 17 de junho de 1910. Foi tombado como Monumento Nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 10 de agosto de 1964.

1.1: Carlos Câmara e o Grêmio Dramático Familiar (1918-1939)

1.1.1: A história do Grêmio

O Grêmio Dramático Familiar representa uma das primeiras experiências de teatro contínuo feito por um coletivo no Ceará. Seu sucesso marcou a cultura da capital no século XX, apresentando burletas, comédias de costumes acompanhadas de números musicais, e comédias rápidas.

Foi fundado em 14 de julho de 1918, em uma reunião na casa do senhor João Padilha, no Boulevard (hoje em dia avenida) Visconde do Rio Branco, em Fortaleza. Os primeiros integrantes foram Carlos Câmara, Dr. Vicente de Souza Lima, Cel. Antônio Ferreira de Araújo, João Padilha, Augusto Guabiraba, Jerônimo Torres, Rubens Frota, Joaquim Felício de Carvalho, João Brito, Manoel Guabiraba, Manoel Padilha, João Vieira de Araújo e José Pamplona.

No mesmo dia foi eleita a primeira diretoria, tendo como presidente Carlos Câmara (1881-1939), que viria a ser o seu principal integrante e autor de seus maiores êxitos.

De acordo com Marcelo Costa (1985c, p. 159), o Grêmio foi fundado para proporcionar espetáculos de diversão para as famílias daquela rua, também conhecida na época como Calçamento de Messejana³.

Segundo Edigar de Alencar (1985, p.74), “a ideia surgira nas rodas de algumas famílias daquele bairro e logo foi secundada por Carlos Câmara, de experiência comprovada, e amparada por alguns comerciantes de prestígio”.

Na realidade, o grupo conseguiu muito mais do que previa inicialmente, marcando a história do teatro local e sendo importante referência na vida sócio-cultural nas primeiras décadas da Fortaleza do novo século.

Citando o teatrólogo B. de Paiva, Costa (1985c, p. 159) determina que, durante o período de atividades do Grêmio Dramático Familiar, “nunca se falou tanto em teatro no Ceará, nunca as figuras cênicas foram tão amadas”.

³ Em referência ao bairro de Messejana, localizado na zona sudeste de Fortaleza, berço do escritor José de Alencar.

O local onde os integrantes do grupo se encontravam e apresentavam os trabalhos era uma casa simples na mesma Avenida Visconde do Rio Branco. Em entrevista ao ator e pesquisador Ricardo Guilherme, em 1978, a atriz Maria das Graças Padilha de Matos, conhecida como Gracinha Padilha, rememorou detalhes do lugar onde se apresentou com alguns espetáculos com o Grêmio. Ela dizia que “lá, o teatro mesmo não era coberto. Era um quintal, mas tinha uma casinha na frente. Cada família levava suas cadeiras. Foi o princípio do Grêmio” (GUILHERME, 1985, p. 125).

A estrutura era pobre, com um pano de boca, um palco montado sobre barricas (tonéis de 200 a 250 litros usados para transportar mercadorias) de bacalhau e coberto de palhas de coqueiros. O salão era de terra batida. Havia espaço para o ponto, bastante comum no teatro da época. Alencar (1985, p. 74) afirma que, “de início, seu palco era coberto de palhas de carnaúba e limitado por ‘paredes’ de estopa caiada”.

A organização inicial do Grêmio era tão amadora e voltada para a comunidade que Gracinha Padilha lembra que “a casa da família Guabiraba ficava ao lado, inclusive, no início, tendo acesso à encenação através de uma janela, pela qual assistiam às peças”.

A primeira obra encenada pelo grupo aconteceu em 15 de agosto de 1918. “O espetáculo constava de comédias em um ato, sem qualquer importância, e a curiosa adaptação de Frutuoso Alexandrino de ‘Os Sinos de Corneville’”, (ALENCAR, 1985, p. 74).

O primeiro texto de Carlos Câmara montado pelo Grêmio foi “A Bailarina”, em janeiro de 1919 (COSTA, 2007b, p. 328; ALENCAR, 1985, p. 75). A peça foi escrita pelo cearense especialmente para o Grêmio durante oito dias em que convalesceu da gripe espanhola. Com o texto em mãos, Câmara montou seu elenco com jovens da rua onde morava. Gracinha Padilha, que não teve formação teatral, apenas a aptidão natural e a infância marcada pelas pequenas apresentações em casa, foi uma das convocadas.

Ela foi convidada pelo autor para viver Flor, a protagonista, ouvindo que a personagem havia sido escrita especialmente para ela. E a jovem atriz tinha a missão de recrutar amigas para participar do projeto (GUILHERME, 1985, p. 124). Os ensaios iniciais do primeiro espetáculo foram na casa da Dona Diva, mulher do escritor.

A artista contou na entrevista que Carlos Câmara guiava as interpretações: “Ele dizia: ‘você responde assim...’, dava a entonação. Dava palpite: ‘você se movimenta assim’”. A esposa do dramaturgo participava do processo de montagem dos espetáculos ensaiando o modo de andar, de vestir e de falar.

Após “A Bailarina” houve “Casamento da Peraldiana”, também lançado em 1919 e com os mesmos personagens principais, que vinham da região dos Inhamuns⁴. Gracinha revelou que não existia a preocupação, por parte das mulheres, com o sotaque comum àquela região. As jovens falavam o texto de forma muito explicada. Já os rapazes procuravam reproduzir o linguajar do interior (GUILHERME, 1985, p. 131).

Questionada por Ricardo Guilherme, a então estrela do Grêmio considerou que os atores, à época, não tinha consciência do trabalho que faziam em teatro, mesmo, segundo ela, diante dos elogios que os jornais publicavam sobre os trabalhos apresentados.

Em entrevista ao jornal “O Nordeste”, publicada em 11 de maio de 1923 (*in* COSTA, 2007b, p. 317), Carlos Câmara dá pistas sobre seu método de trabalho: “Na idealização de determinadas cenas, faz-se mister muitas vezes experimentar-lhes o efeito, pondo a prova, ao mesmo passo, a capacidade das pessoas destinadas a sua interpretação”. O autor se acostumou a escrever para um elenco certo, com os atores em mente.

Na mesma reportagem é revelado pelo dramaturgo que as encenações do Grêmio eram facilitadas por poucos ensaios já que o teatro usava o ponto (um profissional que assoprava o texto em voz baixa para os atores), os cenários serviam para várias montagens (no caso das duas primeiras peças, uma casinha com porta e janela) e os métodos de trabalho pouco elaborados.

Gracinha disse que desconhecia iluminação projetada especialmente para teatro. Lembra apenas que a luz era elétrica. Não havia refletor, luz colorida ou efeitos de iluminação. Contudo, Costa (2007b, p. 50) registra um importante momento de iluminação cênica no Grêmio Dramático Familiar: a representação do nascer do dia para a peça “Alvorada” (1921), do mesmo dramaturgo. A proeza foi de Gerson Faria, também destacado como cenógrafo e pintor.

O mesmo pesquisador (2007b, p. 50) aponta que o trabalho mais famoso de Faria foi para a peça “Os Piratas” (1923), novamente de Carlos Câmara, onde reproduziu o farol do Mucuripe e a Praia de Iracema⁵.

O sucesso obtido pelo Grêmio Dramático Familiar com a encenação de “A Bailarina” foi bastante superior ao esperado. Gracinha Padilha mostrou sua surpresa na entrevista já citada ao dizer que, para ver os espetáculos, “ficava gente até no telhado”. O público assistia às peças com convite. Posteriormente, os ingressos eram comprados na bilheteria. A atriz

⁴ Região localizada no Sudoeste cearense, em área de sertão, dividida em seis municípios.

⁵ O Farol do Mucuripe foi construído em estilo barroco, entre os anos de 1840 e 1846, e localiza-se na avenida Visconde de Castro, s/n, no Mucuripe, bairro da orla fortalezense. Desativado em 1957, atualmente funciona como museu. A Praia de Iracema é um trecho da beira-mar de Fortaleza.

ignorava o destino do dinheiro recebido pela venda de ingressos (GUILHERME, 1985, p. 127). Podemos deduzir, então, que os artistas não tinham remuneração.

Carlos Câmara era habilidoso para conseguir dinheiro para custear as produções. Dentro das tramas que desenvolvia, o dramaturgo fazia propagandas de comércios, casas de tecidos, cigarros, padarias, entre outras. Gracinha lembra que às vezes os atores ganhavam presente dos patrocinadores. Durante a entrevista, disse que recebeu um par de sapatos de presente do Centro Elétrico, pois em “Casamento da Peraldiana” fazia uma cena onde divulgava o empreendimento, usando uma coroa de lâmpadas na cabeça (GUILHERME, 1985, p. 128).

A boa receptividade do público ao trabalho do Grêmio Dramático Familiar e a Câmara não aconteciam apenas pela qualidade das encenações. Costa (2007b, p. 342) revela que o prestígio pessoal, político, cultural e social do escritor contribuiu para que os trabalhos recebessem atenção tão positiva da comunidade.

O dramaturgo era bastante conhecido na sociedade fortalezense da época, que registrava apenas 78 mil habitantes. Foi vereador e deputado provincial, além de jornalista e diretor da Escola de Aprendizes de Artífices⁶. Também pertencia à elite intelectual, tendo sido chamado para compor a Academia Cearense de Letras⁷.

Gracinha Padilha também reconheceu a classe média como público predominante. Ela lembrou que aos poucos o sucesso foi atraindo “gente grande, autoridade”. Foram essas pessoas mais destacadas na elite que levaram os espetáculos para o Theatro José de Alencar (GUILHERME, 1985, p. 129).

O sucesso era tanto que os bondes recolhiam-se para, após o espetáculo, levarem os espectadores de volta às suas casas. O historiador Costa (2007b, p. 40) lembra que o cinema Majestic Palace⁸ suspendia sessões de filmes com atores famosos de Hollywood⁹ porque não havia público no dia das encenações do Grêmio.

O mesmo pesquisador marca o teatro de Carlos Câmara como o início da burleta¹⁰ cearense, muito inspirado em Arthur Azevedo¹¹, que o dramaturgo considerava “o maior

⁶ Atualmente, é o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE.

⁷ É a mais antiga Academia de Letras existente no Brasil, fundada em 15 de agosto de 1894. Câmara foi convidado para ingressar na associação durante a sua segunda fase, após 1922, quando Justiniano de Serpa (1852-1923) procura reconstituí-la.

⁸ Fundado em 1917, localizava-se onde hoje fica a Praça do Ferreira, no Centro de Fortaleza.

⁹ Distrito da cidade de Los Angeles, na Califórnia. É considerada a sede do cinema norte-americano.

¹⁰ Comédia satírica de costumes acompanhada de números musicais.

¹¹ Nascido em 1855 em São Luís, no Maranhão, Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo foi poeta, jornalista e dramaturgo. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Morreu em 1908. Era irmão do também escritor Aluísio de Azevedo.

vulto, por ter sido o mais fino observador dos homens e coisas do nosso país”, como revelou em entrevista ao jornal “O Nordeste”, publicada em 11 de maio de 1923 (*in* COSTA, 2007b, p. 319).

Com dinheiro de bilheteria, o Grêmio Dramático Familiar construiu a sua sede própria. De início humilde, como já registrado, as reformas melhoraram a qualidade do local. Gracinha lembra que em “Zé Fidélis” (1920), já havia frisas para os espectadores (GUILHERME, 1985, p. 128).

Costa (1985b, p. 151) considera Eurico Pinto, integrante do Grêmio, o maior intérprete do teatro feito no estado. Ele viveu Peraldiana Pimenta (em “A Bailarina” e “Casamento da Peraldiana”) e outros personagens de grande destaque em “Zé Fidelis”, “Alvorada” e “Pecados da Mocidade”, todos de Carlos Câmara. Também são destacados outros nomes do grupo, como Augusto Guabiraba, Joaquim Santos e José Domingos. Eles são lembrados como o quarteto de ouro do Grêmio Dramático Familiar. Mais tarde também receberia reconhecimento o amador Inácio Ratts.

O sucesso acompanharia a entidade até o início do cinema falado, para Costa (2007b, p. 40) marcado pelo filme “Melodia na Broadway”¹² (“Broadway Melody”). Outra vantagem que o pesquisador aponta para o sucesso do Grêmio é que ele manteve sua produção em um momento em que Fortaleza não contava com muitas opções de diversão. O rádio, que ajudou a diminuir a frequência de famílias nos teatros, só chegaria à capital cearense em 1934, já na fase final do grupo (COSTA, p. 40).

Com a morte de Carlos Câmara, em 1939, o Grêmio Dramático Familiar também chega ao fim. Costa (2007b, p. 40) comenta que “o teatro cearense esteve sempre preso a um líder. Não há grupos de verdade em certo sentido sociológico. São pessoas gravitando em torno de uma personalidade. E quando o líder se afasta ou morre o grupo se desfaz”. Com o Grêmio não foi diferente.

1.1.2: Vida e carreira de Carlos Câmara

Carlos Câmara nasceu em 3 de maio de 1881, em Fortaleza. Ele era o filho mais velho de João Eduardo Torres Câmara e Maria de Souza Câmara. Em 1896, iniciou os estudos no

¹² Filme musical norte-americano de 1929, dirigido pelo cineasta Harry Beaumont e vencedor do Oscar de Melhor Filme.

Colégio do padre Liberato Dionísio da Costa, que se localizava em um prédio onde atualmente é a rua Governador Sampaio, no Centro de Fortaleza.

Em 1891, o futuro dramaturgo passa a estudar no Partenon Cearense, na Praça José de Alencar (antiga Praça do Patrocínio). Depois, Carlos seguiu para o Liceu do Ceará, que ficava na Praça dos Voluntários, também no Centro da capital.

Começa sua carreira profissional em 1898, como amanuense da Assembleia Legislativa. No mesmo ano, tornou-se diretor da revista “A Estréia”. Antes, em 1896, tinha tido o primeiro contato com a boemia e o mundo literário no Clube Adamantino.

Em 1901, por motivo desconhecido, conforme Marcelo Costa (2007b, p. 325), o jovem foi para o Amazonas, onde trabalhou como redator do jornal “O Amazonas” e escrivão de Justiça em Boa Vista, Roraima.

Voltou à capital cearense em 1903, assumindo a redação do periódico “A República”. Também trabalha como 3º e 2º oficial da Secretaria da Fazenda. Em 1906, após a morte do pai, Carlos o substitui na Junta Comercial como Diretor-Secretário. Também passa a publicar o “Almanaque do Ceará”, função que teve até 1932, em conjunto com o irmão, Sófocles.

Ele se casou com Diva Pamplona em 1908. O casal não teve filhos e adotou a menina Maria Alice Almeida (ainda criança quando o dramaturgo faleceu, em 1939). São desconhecidos os detalhes da vida em comum de Carlos e Diva.

Foi deputado estadual (ou provincial) entre os anos de 1909 e 1912. Após o mandato, se tornou Auxiliar Técnico da Comissão de Estudos e Locação da Rede Viação Cearense e Diretor da Escola de Aprendizes de Artífices. Este último cargo ele assumiria de 1913 até 1939 (COSTA, 2007b, p. 325).

A função que iria imortalizá-lo na história do Ceará, contudo, seria a de dirigente do Grêmio Dramático Familiar, instituição formada em 1918 com o intuito de entreter através de encenações as famílias da Avenida Visconde do Rio Branco. No grupo, ele foi diretor, produtor e ator.

Costa (2007b, p. 320) afirma que “grosso modo pode-se dizer que Carlos Câmara foi a maior figura da história do teatro cearense de todos os tempos”.

Em 1922, Câmara foi convidado a integrar uma geração de escritores que procuravam reorganizar a Academia Cearense de Letras, originalmente de 1894. O intento fracassou. Ele também foi o primeiro autor cearense a filiar-se à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT¹³, em 1921. Foi seu representante no estado até sua morte.

¹³ Instituição fundada em 1917 e ainda em atividade, que responde pela representação de seus associados e garante o respeito ao direito autoral dos seus dramaturgos.

Entre 1924 e 1926, o autor morou em Sergipe, onde dirigiu a Escola de Aprendizes de Artífices e foi redator do “Diário da Manhã”, de Aracaju.

Carlos Câmara soube aliar o seu tino de jornalista, em dia com as questões envolvendo Fortaleza e sua sociedade, à sua arte escrita para ganhar vida no palco. Ele se tornou um cronista da cidade através de peças teatrais.

Suas burletas são um documentário cheio de humor da vida da cidade, escritas especialmente para seu elenco, à maneira de todo o teatro brasileiro de então. Sem Carlos Câmara, a história do teatro cearense seria tão insignificante quanto o mundo sem a cultura grega (COSTA, 2007b, p. 19)

O próprio pesquisador reconhece o imediato exagero contido em suas declarações e se justifica:

Toda afirmação deste tipo parece precipitada ou leviana, levando-se em conta as diferenças de época, gerações, momento histórico e os diversos ramos da atividade teatral, que não inclui somente a dramaturgia, mas a cenografia, a direção, a interpretação, etc, que, pela efemeridade do espetáculo, não podem ser devidamente julgadas pela posteridade. Assim o texto e os dramaturgos ficam como grande referencial para o julgamento da história. Feita esta ressalva é bom dizer que Carlos Câmara também atuou como diretor, produtor, não sendo aquele escritor distante que escreve para o palco longe do convívio teatral (COSTA, 2007b, p. 320).

O dramaturgo não previa os sucessos que seus textos fariam ao serem encenados. Em entrevista ao jornal “O Nordeste” (*in* COSTA, 2007b, p. 318, p. 320), às vésperas da estreia de “Os Piratas”, ele assume que nunca teve predileções literárias.

Seu primeiro trabalho, “A Bailarina”, de 1919, foi escrito em apenas oito dias, período no qual convalescia de gripe espanhola¹⁴, e a pedido de rapazes do Grêmio. O seu fazer teatral, ele dizia, existiria enquanto o Grêmio necessitasse, à espera de alguém que o pudesse substituir na função.

Na entrevista, Carlos Câmara assume seu gosto pela alta comédia, diferente de suas comédias ligeiras. O cearense, contudo, na publicação, demonstrou acreditar que esse tipo de espetáculo não teria sucesso tão cedo no Brasil. Não tinha tentado, até aquela data, trabalhar com alta comédia, e também não se considerava capaz. Permanecer nas comédias mais populares, porém, não significava, para ele, ter glória barata, mas a oportunidade de divertir todas as inteligências.

¹⁴ Também conhecida como “balearina”, foi uma epidemia vinda das Ilhas Baleares, de propriedade da Espanha (PAIVA, 1985, p. 138).

Ele transportava para o palco tipos conhecidos da cidade e do seu convívio. É de conhecimento de muitos que o personagem Cazuzinha, um menino que não queria ir para o seminário na peça “Casamento da Peraldiana” (1919), foi inspirado em seu sobrinho, que viria a ser o arcebispo Dom Helder Câmara¹⁵.

O teatro feito por Carlos Câmara, que o historiador considera ser o nosso mais importante comediógrafo (COSTA, 2007b, p. 351), e seu Grêmio Dramático Familiar quebrou a tradição do teatro altamente dramático, bastante explorado por Papi Júnior e nos grupos Grêmio Taliense de Amadores e dos Admiradores de Talma (COSTA, 2007b, p. 343).

A pesquisadora Erotilde Honório Silva (1992, p. 57) nos lembra que a obra do dramaturgo não registrava preocupação com os problemas sociais existentes em nossa cidade. Para ela, podemos perceber a “pura observação do popularesco explorando o grande potencial cômico”.

Sobre a encenação de suas peças, o próprio autor afirmou, em entrevista ao periódico “O Nordeste”, que “pouco ou nenhuma dificuldade tenho encontrado para fazer interpretar as minhas peças pelos inteligentes amadores que constituem o elenco do ‘Grêmio’, em sua maioria rapazes e senhoritas de reconhecida propensão para a arte teatral. Além disso, procuro, meu caro, na distribuição dos papéis, aliar as personagens ao gênero e tendência de cada um” (COSTA, p. 317).

O teatrólogo fluminense Renato Viana (1985, p. 120) considera Carlos Câmara um dos nomes mais importantes na “cruzada” de se criar um teatro genuinamente brasileiro. O modernista Viana diz que a obra de Câmara (destacando as peças “A Bailarina”, “Casamento da Peraldiana”, “Zé Fidelis”, “O Calu” e “Alvorada”) “refletem aspectos ambientes, dando à arte a nobre função observadora e analítica, sem o que será sempre inútil e intolerável às consciências artísticas”. Considera o regionalismo presente em sua obra como fundamental para a consolidação desse teatro. Em sua opinião, “o regionalismo em teatro é a sua fase por excelência construtora”.

Envolvido com um espírito que necessita de identidade teatral brasileira, o autor do artigo reclama que:

O Grêmio merece que se lhe dê atenção, mas atenção oficial. Trata-se da expressão mais alta da cultura de um povo, isto é, de um teatro emancipado do vício estrangeiro, que seja reflexo da Pátria, dos seus homens e costumes. Trata-se de um teatro que não apresentaremos no Centenário (*da independência brasileira, 1922*) quando é certo que a Argentina já possui, de há muito, a sua arte emancipada do

¹⁵ Dom Helder Pessoa Câmara (1909-1999) foi arcebispo da Igreja Católica. É bastante lembrado pela luta pelos direitos humanos durante o período de Ditadura Militar no Brasil (1964-1985).

domínio espanhol, cujo guante equivalia ao português que ainda hoje nos domina e embrutece (VIANA, 1985, p. 121).

Viana chama Carlos Câmara à cena carioca, sendo sua importância avaliada para o momento histórico do Brasil. Para ele, o dramaturgo não pertencia ao Ceará nem ao seu Grêmio, mas “às necessidades e exigências desse aludido momento” (VIANA, 1985, p. 122).

A necessidade de ir para a então capital federal também seria importante para obter-se um reconhecimento nacional. A crítica do Rio de Janeiro era considerada por Viana (1985, p. 122) como “a crítica oficial e sagrada, que seleciona e caracteriza os valores na opinião artística brasileira”.

O diretor cearense B. de Paiva (1985, p. 138-139) aponta dramaturgias que podem ter afetado a escrita do cearense. Para ele, as peças “A Bailarina”, “Casamento da Peraldiana” e “O Calu” foram influenciadas por “Capital Federal”, de Artur Azevedo, encenada em Fortaleza pela carioca Cia. Viriato Correia¹⁶. B. considera que as três peças (as primeiras da carreira de Câmara) “formam um ciclo sobre a cidade e a primeira transformação urbana, social e econômica que sofreria após a guerra 1914-1918”. E, ainda, pontua a história de “Peraldiana” como “um documentário sobre a capital cearense, do passado recente”.

Sobre suas próprias peças, Carlos Câmara não apontava uma preferida. Sua obra teatral está imortalizada nos textos “A Bailarina”, “Casamento da Peraldiana”, “Zé Fidelis”, “O Calu”, “Alvorada”, “Os Piratas”, “Pecados da Mocidade”, “O Paraíso”, “Os Coriscos” e “Alma de Artista” (incompleta).

A carreira de escritor de Carlos Câmara não se resumiu a textos dramáticos e jornalísticos. Ele teve poemas publicados em coletâneas como “Sonetos Cearenses” (1938), de Hugo Victor, e “Coletânea de Poetas Cearenses”, de Augusto Linhares. Para Sâncio de Azevedo¹⁷ (in COSTA, 2007b, p. 355), o dramaturgo era “um versejador mais ou menos hábil, mas sem maiores voos. Preso à dicção romântica, a Carlos Câmara, por seus versos, não pode ser conferido um lugar de destaque na poesia cearense”.

O dramaturgo faleceu no dia 11 de março de 1939, aos 58 anos, vítima de um edema pulmonar. Os jornais “A Gazeta” e “O Povo”, segundo Costa (2007b, p. 326) registraram sua

¹⁶ Grupo teatral pertencente ao dramaturgo maranhense Viriato Correia (1884-1967). Foi integrante da Academia Brasileira de Letras.

¹⁷ Rafael Sâncio de Azevedo (1938) é doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é professor aposentado da Universidade Federal do Ceará. Também é integrante da Academia Cearense de Letras.

morte como uma perda para a intelectualidade da capital. Com seu desaparecimento, o Grêmio Dramático Familiar chega ao fim.

1.2: O Teatro dos anos 1950

1.2.1: O Teatro Experimental de Arte

Em 1952, um grupo de jovens com alguma atração pela arte se uniu para fazer teatro. O resultado desse encontro foi o surgimento do Teatro Experimental de Arte. Esse coletivo iria começar uma formação em artes cênicas de artistas que marcariam a cultura do Ceará no século XX, sendo geradores de um processo cultural no estado.

O Teatro Experimental de Arte foi fundado por rapazes de classe média. Seus principais expoentes foram Marcus Miranda, B. de Paiva, Hugo Bianchi e Haroldo Serra.

Outros nomes marcantes para a teatralogia local também passaram pelo grupo, como Glyce Sales, José Humberto Cavalcante, Emiliano Queiroz e Aderbal Júnior (posteriormente, Aderbal Freire-Filho), estes dois últimos desenvolvendo carreiras importantes no teatro nacional.

Miranda foi o idealizador do grupo, “desde o título até sua organização civil”, segundo carta de B. de Paiva (*in* SERRA, 2002, p. 198). Paiva foi o primeiro a abraçar a ideia. Os dois, então, saíram em busca de outros interessados, encontrando Hugo Bianchi (Hugo Alves de Mesquita) e Haroldo Serra.

Bianchi já tinha alguma experiência no palco pelo trabalho feito no Teatro das Irmãs Ferreira Lima, que se localizava no Ginásio Santa Maria, no bairro Benfica¹⁸, onde atualmente funciona o Teatro Universitário Pascoal Carlos Magno, além de ter excursionado com a Cia. de Marquise Branca pelo Norte e Nordeste do país. Serra (Luiz Haroldo Cavalcante Serra), por sua vez, estava começando uma carreira como radialista e produtor de programas radiofônicos.

¹⁸ Conhecido bairro de boemia e efervescência cultural, onde estão localizadas unidades da Universidade Federal do Ceará, inclusive sua Reitoria. Fica próximo ao Centro de Fortaleza.

A estreia dos amadores aconteceu no dia 27 de novembro de 1952, no palco principal do Theatro José de Alencar. O texto escolhido foi uma adaptação do romance “O Morro dos Ventos Uivantes”, da escritora Emille Brontë¹⁹.

Costa (*apud* SERRA, 2002, p. 204) revela que a primeira encenação do Teatro Experimental de Arte “alcançou grande êxito na cidade, sendo hoje um dos marcos da história do nosso teatro”.

O sucesso do espetáculo foi registrado em periódicos da época:

Fomos à nossa velha casa oficial de espetáculos com um certo receio – por que não dizê-lo? Tratava-se de um conjunto do qual não tínhamos ouvido falar senão há poucos dias e nos fazia temerosos o arrojado da primeira empreitada – a encenação de um drama forte como o imaginado e escrito pela grande romancista inglesa. Foi em tal estado de ceticismo que começamos a ver desenrolar-se no palco do Theatro José de Alencar as primeiras sequências do enredo que, algum tempo atrás, Sandro e Maria Della Costa²⁰ nos forneciam. A verdade é que logo nos primeiros momentos, evidenciou-se em nós a certeza de que o Teatro Experimental de Arte sabia com que contava para dar seus primeiros passos decisivos. Ali estava gente que estudara a peça que se impregnara do acre sabor daquele drama terrível de amor e ódio (Otacílio Colares *in* “Correio do Ceará”, de 28 de novembro de 1952, *in* COSTA *apud* SERRA, 2002, p. 204-205).

No mesmo “Correio do Ceará”, em 1º de dezembro, foram noticiados outros elogios à montagem do Teatro Experimental de Arte. Os destaques eram para o cenário de Hélder Ramos e a interpretação de Eme Socorro. Para o crítico, a atriz “se nos revelou uma artista realizada, pouco necessitando para poder ser considerada sem defeitos” (COSTA *apud* SERRA, 2002).

Marcelo Costa, citado por Serra (2002, p. 205), reforça a opinião sobre Eme afirmando que seu sucesso “foi estrondoso; jamais uma estreante no Ceará conseguiu tanto sucesso. Seu desempenho é hoje um dos mitos do teatro cearense”. O jornal “O Estado”, de 14 de dezembro de 1952, registrou que a moça foi “sem dúvida o ponto alto do programa. Com uma estreia brilhante e uma interpretação segura no papel de Catty, ajudada pela graça feminina e pela voz simpática” (COSTA, *apud* SERRA, 2002, p. 205).

No elenco, ainda estavam os então principiantes Marcus Miranda, B. de Paiva, Haroldo Serra, Hugo Bianchi, Maria José Gonçalves, Hilka Rosane e Wagner Wanderley.

¹⁹ Também registrada na literatura em geral como Emily Brontë, ou ainda Brontë (1818-1848), foi uma autora britânica. “O Morro dos Ventos Uivantes” (*Wuthering Heights*) é seu mais importante romance. Foi adaptado para o cinema em 1939, dirigido por William Wyler e protagonizado por Sir Laurence Olivier e Merle Oberon.

²⁰ O casal Sandro Polloni e Maria Della Costa foram atores de teatro brasileiros. Fundaram, em 1948, o Teatro Popular de Arte – TPA, onde encenaram importantes dramaturgos mundiais, como Bertold Brecht, Federico Garcia Lorca, Georg Büchner e Tennessee Williams.

Em junho de 1956, precisamente no dia 12, o grupo lança seus estatutos, que foram publicados no Diário Oficial. Tinha como objetivo “congregar todos os idealistas da arte teatral”, esperando desenvolver a arte dramática no Ceará (COSTA *apud* SERRA 2002, p. 206). O coletivo teria um número limitado de integrantes, que seriam conhecidos como teanos (em alusão à sua sigla, TEA).

Os membros seriam divididos em artistas, contribuintes e beneméritos, e todos deveriam pagar uma mensalidade. Cada sócio poderia levar até três pessoas ao teatro em uma apresentação do grupo e precisava apresentar o recibo do último pagamento. Em muitos espetáculos, não eram cobrados ingressos, sendo passada entre o público, ao final das apresentações, uma bandeja para recolher contribuições.

Constava nas normas do coletivo, ainda, penalidades para os atores que faltassem três vezes consecutivas ou não aos ensaios, sem justificção por escrito, ou por ato moralmente condenável nos ensaios ou durante os espetáculos. A multa variava entre Cr\$ 5,00 e Cr\$ 50,00. Poderia ser aplicada também uma suspensão de cinco a trinta dias ou, em caso extremo, a exclusão do integrante.

As funções de direção eram divididas em Conselho Diretor, Conselho Artístico e Assembleia Geral. O primeiro era formado por sete membros: presidente, secretário geral, tesoureiro geral, diretor técnico, diretor social, diretor de publicidade e diretor cultural. O Conselho Artístico não tinha número fixo de membros, sendo utilizados tantos quanto fossem necessários à montagem. A Assembleia Geral era composta por todos os sócios do TEA.

O sucesso do grupo garantiu apresentações em outras cidades. Com os espetáculos “Irene”, de Pedro Bloch, “A Força do Coração”, de Alda Miranda, e “O Morro dos Ventos Uivantes”, os jovens viajaram a Sobral, Teresina (Piauí) e São Luis (Maranhão).

Em 1953, o Teatro Experimental de Arte realizou uma “Temporada Pedro Bloch²¹”, encenando diversos textos do dramaturgo. No mesmo ano, para as comemorações do seu primeiro aniversário de atividades, o coletivo montou “Retalhos”, que era composto por “Reflexo no Espelho”, adaptação de B. de Paiva, “Prelúdio” e “Pingo d’Água”, de Olegário Mariano, “Presidente Antes de Nascer”, de Mauro de Almeida, e “Lágrimas de um Palhaço”, estreia de B. de Paiva na dramaturgia (COSTA, *apud* SERRA, p. 206).

O referido artista mostrou no grupo sua ousadia como criador como, por exemplo, ao escrever “Complexo”, que foi encenada no mesmo ano (1953). O jornal “O Povo”, de 27 de julho, classifica B. de Paiva como um “irrequieto elemento movimentador de nossos palcos”

²¹ Médico, jornalista, poeta e dramaturgo nascido na Ucrânia (1914). Morreu no Rio de Janeiro em 2004.

(COSTA *apud* SERRA, 2002, p. 207). No texto, segundo noticiado pelo periódico, o dramaturgo cearense não liga para convencionalismo, criando um espetáculo diferente daqueles a que a plateia do Estado estava acostumada.

Em “Complexo”, a atriz Maria José dava vida a Marina, uma mulher viciada em morfina e de caráter duvidoso. Seu filho Cícero era traficante, em uma “interpretação magnífica” (jornal “O Povo” *in* COSTA *apud* SERRA, 2002, p. 208) de José Humberto. O terceiro personagem, um aleijado em consequência da maldade do irmão, era interpretado pelo próprio B.

O ano seguinte registra um dos maiores êxitos do grupo. Antecipando-se ao Teatro Duse²² e à Cia. Dramática Nacional²³, que, no Rio de Janeiro, disputavam texto de Rachel de Queiroz²⁴, o Teatro Experimental de Arte realiza a estreia de “Lampião” (COSTA *apud* SERRA, 2002, p. 207). A direção era de Vicente Marques, com Tarcísio Tavares como assistente. Marcus Miranda interpretava o personagem título, contracenando com B. de Paiva, Glyce Sales, Emiliano Queiroz, entre outros.

Na véspera da estreia do texto da cearense, jornal da capital noticiou a ousadia do grupo:

“Inegavelmente a encenação da peça de Rachel de Queiroz representa muito bem a audácia e coragem dos moços do TEA. Os ensaios vêm se prolongando desde muitas semanas, em meio a pesquisas e estudos estafantes. Os teanos chegaram até a empreender uma viagem a Juazeiro, a serviço da encenação da discutida peça” (Jornal “O Povo”, 7 de janeiro de 1954, *in* COSTA *apud* SERRA, 2002, p. 207)

A repercussão à estreia foi bastante positiva, sendo registrado no mesmo jornal, em 22 de fevereiro de 1954, que “‘Lampião’ foi o espetáculo que maior repercussão alcançou nas representações teatrais de nossa terra. Nem uma outra anterior foi mais comentada nem mereceu mais acaloradas discussões” (COSTA *apud* SERRA, 2002, p. 207).

O ano de 1955 é marcado por um audacioso projeto do Teatro Experimental de Arte: produzir uma peça por mês. O plano foi seguido de abril (com “Quilômetro 156”, de Luciana Peotta) até dezembro (com “Um Cravo na Lapela”, outro texto de Pedro Bloch).

O TEA possuiu um Teatro de Bolso²⁵, inaugurado em 9 de agosto de 1956 com a apresentação da peça “Almanjarra”, de Artur Azevedo. O local próprio ficava situado na Rua

²² Companhia existente entre 1952 e 1956, criado por Paschoal Carlos Magno (ver tópico 1.2.4).

²³ Foi a segunda companhia patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro, com duração de dois anos.

²⁴ Rachel de Queiroz (1910-2003) foi escritora cearense, autora de, entre outros, “O Quinze” (1930). Foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, em 1977.

²⁵ Pequeno edifício teatral com plateia em torno de 80 a 150 lugares.

Pedro Primeiro, 1214, no Centro de Fortaleza. Segundo foi publicado no periódico “O Povo”, em 15 de setembro do mesmo ano, o teatrinho possuía cem cadeiras, um palco pequeno e era “muito agradável” (COSTA *apud* SERRA, 2002, p. 209).

A união do grupo começa a enfraquecer com a mudança de rumos profissionais que seus principais mentores seguiram. Segundo Costa (*in* SERRA, 2002, p. 209), Marcus Miranda, por exemplo, em 1957, recebeu uma bolsa de estudos do governador Paulo Sarasate²⁶ para o Conservatório Nacional de Teatro²⁷, no Rio de Janeiro.

Um pouco antes, B. de Paiva, em 1955, e Hugo Bianchi já haviam seguido para a então capital federal. Lá, Bianchi estudaria balé com famosos professores, inclusive com a célebre Eros Volusia²⁸ (SILVA, 2008, p. 26-27). Também trabalharia em famosos musicais, como os produzidos pela Cia. Walter Pinto²⁹.

Em carta, publicada em Serra (2002, p. 199), B. lembra que os quatro principais integrantes do TEA não sobreviveram exclusivamente do trabalho cênico. Voltando ao Ceará, Miranda se tornaria professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), além de criar o marcante personagem de televisão Praxedinho, na TV Ceará³⁰.

Bianchi viria a ser professor do Conservatório Nacional de Teatro e do Curso de Arte Dramática (CAD) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Também seria um dos impulsionadores da dança clássica em Fortaleza (SILVA, 2008, p. 26-27).

Paiva continuaria atuando em peças, também fazendo cinema, mas desenvolveu carreira acadêmica. Mais tarde seria professor da Universidade de Brasília (UnB). No Ceará, na década de 1960, implantaria e dirigia os primeiros anos do CAD.

Haroldo Serra, por sua vez, permaneceria no estado fazendo teatro. No mesmo ano de 1957, fundaria seu grupo, a Comédia Cearense, que desenvolveria importante trabalho na cena local e posteriormente obteria reconhecimento nacional. Paralelamente à atividade artística, Serra trabalhava como funcionário público.

Carlos Paiva (*in* COSTA *apud* SERRA, 2002, p. 210) conclui que o “Teatro Experimental de Arte foi o maior celeiro de jovens idealistas que já surgiu no Ceará”.

²⁶ Paulo Sarasate Ferreira Lopes (1908-1968) foi um político cearense. Exerceu as funções de deputado estadual e deputado federal. Governou o Estado entre 1955 e 1958.

²⁷ Escola de teatro na capital fluminense que daria origem à Escola de Teatro da atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

²⁸ Heros Volúcia Machado (1914-2004) foi uma bailarina carioca de projeção internacional. Suas coreografias costumavam ser inspiradas na cultura brasileira.

²⁹ Importante grupo para o Teatro de Revista brasileiro. Revelou importantes personalidades da cultura brasileira, como Carmem Miranda e Dercy Gonçalves.

³⁰ A TV Ceará pertencia ao grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Foi inaugurada no dia 26 de novembro de 1960 e encerrou suas atividades em 1980. Posteriormente, outra emissora de TV, pertencente ao Governo do Estado, teria o mesmo nome.

1.2.2: O Teatro Escola do Ceará

O Teatro Escola do Ceará foi fundado no dia 20 de setembro de 1951 por pessoas pertencentes à elite social de Fortaleza. Era um grupo de intelectuais da alta sociedade formado por Nadir Papi Saboya, Maristher Gentil, Eduardo Campos, Fran Martins, Otacílio Colares e Stênio Lopes.

Em seu estatuto, publicado no ano seguinte, os integrantes da instituição definiam como propostas o compromisso de apresentar peças do teatro clássico e moderno, formar equipes de artistas amadores e difundir a boa literatura teatral.

De acordo com ator, diretor e pesquisador cearense Ricardo Guilherme³¹, os interesses do coletivo foram inspirados no estatuto do Teatro do Estudante do Brasil, fundado em 1938 por Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro. "Era um modo de buscar uma alternativa às paródias, revistas, burletas, comédias de costumes e dramas morais que dominavam o panorama cênico, nas décadas de 1930 e 1940".

Paschoal Carlos Magno (1906-1980), importante nome do teatro do Brasil, propunha que os amadores, ainda de acordo com Ricardo Guilherme, redescobrissem a dramaturgia dos clássicos nacionais e estrangeiros. Essa redescoberta era possível pois, como amadores, estavam livres de compromissos capitalistas, que exigissem o consumo imediato. Essa seria uma forma para criar um novo "modus operandi" para a modernização do teatro brasileiro.

O jornalista Marciano Lopes³² rememora os tabus culturais existentes na época para o artista e, principalmente, para a mulher. Nadir Papi Saboya (1909-1989), o principal nome do Teatro Escola do Ceará, superou os preconceitos que permeavam a sociedade. Quando começou a fazer teatro, dona Nadir já tinha quatro filhos e estava casada com José Thomé de Saboya Filho, cujo pai era ex-governador do Ceará.

Ela era filha de Antônio Pápi Jr. (1854-1934), dramaturgo, poeta e romancista carioca radicado no Ceará. Através do pai teve os primeiros contatos com as letras e as dramatizações.

Na mesma reportagem, por sua vez, a atriz cearense Hiramisa Serra, que contracenou com Nadir Saboya em alguns espetáculos, reflete que a artista não teve problemas com a elite fortalezense. Hiramisa ressalta que a atriz era muito bem vista e fazia peças, inclusive, para

³¹ Contido na reportagem "Diálogos e Bastidores", de autoria do jornalista Dalwton Moura, publicada no Caderno 3 do jornal "Diário do Nordeste", de Fortaleza – CE, em 30 de agosto de 2009.

³² Na matéria "A Grande Dama", publicada no Caderno 3 do jornal "Diário do Nordeste", de Fortaleza – CE, em 30 de agosto de 2009.

arrecadar dinheiro para obras de caridade. Amigos compravam ingressos para colaborar com os trabalhos sociais.

Já Ricardo Guilherme (em matéria já citada) completa que tanto Nadir como Maristher Gentil costumavam conseguir apoio da alta classe e promoviam encenações em noites de gala no Theatro José de Alencar e até no Ideal Clube³³.

Em entrevista ao jornalista José Anderson Sandes, para o jornal “Diário do Nordeste”, por ocasião de entrega do prêmio Sereia de Ouro³⁴, a própria Nadir assumia que a amizade com pessoas do governo garantiam “um certo apoio”. A senhora lembrou que o grupo costumava obter passagens e hospedagens dos governos quando se apresentava em outro estado. A matéria foi reeditada no mesmo periódico, em 30 de agosto de 2009, quando se comemorava o centenário de nascimento de Nadir.

A importância do Teatro Escola do Ceará não se resume apenas a ter sido um teatro feito por e para a elite da capital. Também merece ser lembrado pela qualidade de suas montagens e por vários atores que se formaram artisticamente nas mãos da diretora Nadir Papi Saboya.

Em 9 de setembro de 1952, o grupo estreou com a peça “A Importância de Ser Severo”, de Oscar Wilde³⁵. Em seguida, o coletivo apresentou a adaptação do romance brasileiro “A Moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo³⁶.

A terceira peça da temporada inicial foi “Os Deserdados”, do dramaturgo cearense Eduardo Campos (1923-2007), com direção do próprio autor. No elenco estavam João Ramos, Elza Bernardino (substituída posteriormente por Nadir Papi Saboya), João Siqueira, Adelaide Paiva (depois Fernanda Quinderé), Albuquerque Pereira e Tiago Otacílio de Alfeu. Na peça, misticismo e seca se misturam como pano de fundo para as tramas.

O Teatro Escola do Ceará conseguiu montar um espetáculo genuinamente cearense, desde seu autor até os responsáveis pela parte técnica (COSTA, 2007b, p. 398). No I Festival Nortista de Teatro Amador (1955), em Natal, capital do Rio Grande do Norte, a peça recebeu Menção Honrosa (para Nadir), Medalha de Prata (para Albuquerque Pereira) e Menção Honrosa para o Espetáculo.

³³ Clube fortalezense fundado em 1931, situado no Meireles e, historicamente, frequentado pela elite da capital cearense.

³⁴ Distinção criada pelo Sistema Verdes Mares de Comunicação, de Fortaleza, em 1971, que destaca personalidades cearenses de diversas áreas.

³⁵ Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900) foi um escritor irlandês, autor do célebre romance “O Retrato de Dorian Gray” (1890).

³⁶ Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882) foi um médico e escritor do Romantismo brasileiro. Seu livro “A Moreninha” (1844) é considerado o primeiro romance publicado no Brasil.

No ano seguinte, no II Festival Nortista de Teatro Amador, desta vez em Recife (Pernambuco), o Teatro Escola do Ceará levaria outra montagem de texto de Eduardo Campos, “A Máscara e a Face”. Nadir foi premiada como Melhor Atriz e Flávio Phebo recebeu reconhecimento de Melhor Cenário. No elenco estavam José Maria Lima, Nadir Papi Saboya, Marisa Campos e Fernanda Quinderé. O pesquisador Marcelo Costa (2007b, p. 399) assume a predileção pela atriz e revela que sua interpretação nesse espetáculo “lembrava as fortes atuações de Bette Davis³⁷”. Para ele, Nadir é a melhor atriz do teatro cearense (COSTA, 1985b, p. 153).

O Teatro Escola do Ceará voltaria para a terceira edição do Festival Nortista de Teatro Amador, em 1959, em Maceió (Alagoas), com o espetáculo “Nós, as Testemunhas”, também de Eduardo Campos, montado no ano anterior. No elenco, estavam Cláudio Santos, Nadir Saboya, José Maria Lima, Fernanda Quinderé e Marilsa Lima. Ganha os prêmios de Melhor Atriz (Quinderé) e Melhor Atriz Coadjuvante (Saboya). O mesmo trabalho o grupo apresentou em Natal, no I Congresso Nacional de Teatro Amador, e em Santos (SP), no II Festival Nacional de Teatro do Estudante.

“Nós, as Testemunhas” foi escrita especialmente para Fernanda Quinderé, que foi o grande destaque dessa montagem. Sobre ela, Fran Martins³⁸ escreveu:

É efetivamente um encanto a generosidade com que Fernanda Quinderé se entrega a seu papel, numa afirmação muito séria de seus dotes artísticos. Em cena ela não quis (ou não lhe foi permitido) ser a mocinha de sociedade, frequentadora contumaz das colunas do *society*, porém, exclusivamente a Carmem, com seus problemas, sua sensibilidade, seu sofrimento de esposa ante o amor do esposo e o persistente apelo do amante. Não teve, por assim dizer, nenhuma consideração com os frívolos recatos de sua casta, o que, de algum modo, também lhe define a vocação de atriz. Ela compreendeu, assim, que não pode haver teatro, nem arte nenhuma seria, sem irrestrita entrega, e compreendeu ademais que no palco o figurante não é mais possuidor de sua personalidade cotidiana, porém, um ente triste ou alegre, cínico ou recatado, modesto ou turbulento, mesquinho ou generoso, segundo a inspiração do papel que lhe foi distribuído (*in* COSTA, 2007b, p. 402-403).

Em entrevista já citada³⁹, a própria Nadir conta que seu fazer era “uma experiência muito pessoal, feito de forma espontânea, com talento e boa-vontade”. Ela não teve formação

³⁷ Ruth Elizabeth Davis (1908-1989) foi uma atriz norte-americana famosa por interpretar personagens más. Vencedora do Oscar de Melhor Atriz por “Perigosa”, em 1936, e “Jezebel”, em 1939.

³⁸ Francisco Martins (1913-1996) foi jornalista e escritor cearense, também professor da Faculdade de Direito do Ceará.

³⁹ Reeditada pelo jornal “Diário do Nordeste” de 30 de agosto de 2009.

acadêmica e justificava seu conhecimento com muita leitura. Ricardo Guilherme⁴⁰ pontua que eram leituras de dramas, não de técnicas teatrais.

A atriz considerava sua melhor interpretação na peça “Os Deserdados”, muito embora tenha revelado que nunca esteve satisfeita com as personagens que fez, sempre achando que poderia ter tido melhor desempenho.

Em 1961 o Teatro Escola do Ceará se desfez. A grande dama revelou que o fim começou “depois que seus membros, a maioria de jovens, foram se formando, casando e abandonando o teatro”. Nadir continuou no teatro e fez peças com outros diretores, como Haroldo Serra, no grupo Comédia Cearense, em “O Demônio Familiar”, de José de Alencar, em 1975.

1.2.3: A Comédia Cearense

Após a dissolução do Teatro Experimental de Arte, Haroldo Serra foi o único dos quatro principais integrantes que permaneceu na capital cearense. O artista não considerou justo prosseguir com o grupo sem os amigos que o criaram. Ele, então, resolveu fundar a Comédia Cearense, um grupo seu, onde faria suas experimentações e desenvolveria seus trabalhos com outros interessados.

Esse novo coletivo se tornaria o mais longevo no teatro cearense. “A Comédia Cearense rivaliza com o Grêmio Dramático Familiar em importância” (COSTA, 2007b, p. 23).

A primeira peça foi “Lady Godiva”, de Guilherme Figueiredo, que estreou no dia 7 de setembro de 1957, contando no elenco com Glyce Sales (vinda do Teatro Experimental de Arte), Palmeira Guimarães e o próprio Haroldo.

Em um período onde as temporadas costumavam ser de apenas um ou dois fins de semana, “Lady Godiva” conseguiu o feito de ter 20 apresentações. A peça ultrapassou os espaços prioritariamente teatrais e foi encenada até em clubes. O grupo viajou ao Crato⁴¹ também para mostrar seu espetáculo (SERRA, 2002, p. 11).

⁴⁰ Em entrevista ao jornal “Diário do Nordeste”, de Fortaleza – CE, em 30 de agosto de 2009.

⁴¹ Município localizado no extremo-sul cearense, integrante da Região Metropolitana do Cariri e próximo à Chapada do Araripe.

Em dezembro do mesmo ano, estreia “Os Inimigos Não Mandam Flores”, de Pedro Bloch, dramaturgo que foi bastante montado no TEA. Podemos perceber como a Comédia Cearense funcionava, pelo menos nesses primeiros anos, como uma extensão do antigo coletivo. Em 1953, o coletivo encena “Canção Dentro do Pão”, de Magalhães Júnior.

A Comédia Cearense realizaria seus trabalhos mais expressivos a partir da década seguinte.

Na década de 1960 o teatro cearense reviveu os dias gloriosos da década de 1920, quando Carlos Câmara e seu Grêmio Dramático Familiar eram aplaudidos. A Comédia Cearense aliou a nova fase do dramaturgo (Eduardo Campos) ao talento do encenador (B. de Paiva) e à dinâmica atuação de Haroldo Serra como produtor. Não só a dramaturgia como também o espetáculo caminharam *pari passu*⁴², em alto nível, pela primeira vez no Ceará (COSTA, 2007b, p. 411).

Também começaria a mostrar o interesse em transitar por diversos gêneros e autores, como Dias Gomes, Molière, Bertold Brecht, Gianfrancesco Guarnieri e Nelson Rodrigues, por exemplo.

Prolífico também foi o encontro com Eduardo Campos. “Se o Grêmio teve Carlos Câmara como seu dramaturgo, a Comédia teve Eduardo Campos”. (COSTA, 1985c, p. 163). “A partir daí as peças já não eram apresentados uma ou duas vezes, nos finais de semana, somente para familiares ou casas vendidas. Ficavam em temporadas mínimas de duas semanas, de terça a domingo, o que para Fortaleza era muita coisa” (COSTA, 2007b, p. 23).

Com o retorno de B. de Paiva do Rio de Janeiro para Fortaleza (convidado a montar o Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará), o diretor novamente se uniu a Haroldo Serra numa parceria criativa. Os trabalhos resultantes contribuíram para profissionalizar o grupo, obtendo reconhecimento, inclusive, fora do Ceará.

“A Comédia, com associação de Haroldo Serra e B. de Paiva, produziu grandes espetáculos e teve tempos gloriosos. Marcaram época os sucessos com mais de 100 récitas de “O Morro do Ouro” (1963) e “Rosa do Lagamar” (1964)” (COSTA, 2007b, p. 23), ambas de autoria de Eduardo Campos.

Marcelo Costa ainda destaca que “quase todas as produções da Comédia Cearense foram sucesso” (2007b, p. 24), como “O Pagador de Promessas”, “Médico à Força”, “A Ratoeira”, “Eles Não Usam Black Tie”, “A Valsa Proibida” (do cearense Paurillo Barroso) e “Casamento da Peraldiana” (remontagem de texto de Carlos Câmara).

⁴² Expressão latina que significa “ao mesmo tempo”, “simultaneamente”.

Com “O Simpático Jeremias”, de Gastão Tojeiro, em 1970, e “O Morro do Ouro”, de Eduardo Campos, a Comédia Cearense recebe os principais prêmios do Festival de São José do Rio Preto, em São Paulo.

Em carta durante a comemoração de 45 anos da Comédia Cearense (*in* SERRA, 2002, p. 199), B. de Paiva viria destacar Haroldo Serra como o único do Teatro Experimental de Arte que “conseguiu concretizar o maior trabalho em termos de experimentalismo e fidelidade às suas origens. Nenhum diretor realizou o que, em termos nacionais, tanto projetou o nome de seu Estado, na área de teatro”.

B. ainda opina que:

Haroldo Serra foi o homem de teatro mais importante de sua geração, que nunca abandonou seu torrão para buscar sucesso lá fora, que sobreviveu idealisticamente por todo este tempo, a partir daquele núcleo chamado Teatro Experimental de Arte, criando o único grupo de teatro permanente do Ceará (SERRA, 2002, p. 202).

Capítulo 2:

Transformações no panorama teatral local e a fundação do Grupo Balaio

A década de 1970 começa sem que Fortaleza imagine por quantas transformações passaria o seu teatro. Os jovens tomam a frente de coletivos e criam obras dispostas a romper com os modelos de encenação vigentes na capital cearense, muitas vezes influenciados pelas companhias do Sudeste do país.

Os diretores e atores eram recém-saídos do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará (UFC), ávidos por apresentar um teatro que se comunicasse mais com o espectador local. Esses mesmo artistas também estaria, mais tarde, no Grupo Balaio com a mesma intenção de trabalhar com um teatro onde o Ceará estivesse mais presente.

O ex-governador cearense Parsifal Barroso acreditava que “desconhecemo-nos e desvalorizamo-nos, sempre, com os mais graves prejuízos para a garantia do progresso cearense” (1969, p. 128-129). Os nomes que desabrochavam no panorama cultural de Fortaleza ansiavam romper com essa constatação.

A quebra com o padrão a que o público estava acostumado acontece em todos os níveis da criação teatral, desde o texto até o local da apresentação. No palco, podiam-se ver autores cearenses ou, mais do povo ainda, narrativas contidas em folhetos de cordel. Danças, ritmos e religiosidades populares se aconchegam no teatro como se sempre tivessem morado ali. E o público aplaude.

Produzir teatro no Ceará na década de 1970 é para o artista um desafio de entender-se como cearense, reconhecer sua identidade nos palcos. As manifestações teatrais dessa década traziam inovações que transformariam a teatralidade local, implantando “novos códigos e novos repertórios”. “Entrar em cena exigia uma tomada de consciência, uma nova atitude. Então, o desafio de ser artista estava acompanhado do desafio de se perceber, se entender e se encantar como cearense” (LIMA FILHO, 2008, p. 57). O mesmo pesquisador simplifica: “O Ceará, naquele momento, parecia ávido por sentir-se cearense” (p. 58).

2.1: Os movimentos transformadores

2.1.1: A Cooperativa de Teatro e Artes

A Cooperativa de Teatro e Artes surgiu a partir da união de Marcelo Costa e José Carlos Matos (1949-1982), em fevereiro de 1972, “nos batentes do hall do Theatro José de Alencar” (COSTA, 2008, p. 88). O grupo teve seu primeiro trabalho lançado em 20 de abril do mesmo ano, com a estreia de “O Romance do Pavão Misterioso”. Seus trabalhos seguintes foram “Orixás do Ceará” (1974), “A Vida e o Testamento de Canção de Fogo” (1975) e “A Bomba Atômica” (1976), no mesmo ano que termina sua trajetória.

Entre os objetivos do coletivo, estava a realização permanente de espetáculos teatrais, envolvendo não apenas um grupo, mas diversos conjuntos artísticos que compartilhassem dos mesmos princípios. Também era de intenção de seus integrantes a busca de um teatro genuinamente cearense, valorizando a dramaturgia local. A Cooperativa também tinha interesse em pesquisa no campo da arte dramática, ao passo que deveria valorizar o trabalho artístico teatral (COSTA, 2008, p. 88).

No programa do primeiro espetáculo da companhia, José Carlos Matos comenta sobre as “condições amadorísticas” do teatro local que impedia a existência de uma entidade que pudesse ser representativa da classe teatral. Isso seria a causa da pequena presença de grupos organizados com condições de realizarem produções continuamente. Para ele, a formação da Cooperativa intencionava mudar essa realidade no Ceará.

Zé Carlos, como era conhecido, foi bastante ligado ao movimento político, inclusive ultrapassando os limites do estado. Ele foi um dos fundadores da Federação Estadual de Teatro Amador (Festa) e seu presidente por dois períodos (1976 e 1979-1981) além de vice-presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador (1979-1981) e presidente da mesma instituição no mandato seguinte (LIMA FILHO, 2008, p. 19).

O pensamento de Matos ia de encontro ao dos colegas de grupo, segundo Costa (2008, p. 88). Ele pensava em “um tipo de Sindicato, Federação, uma associação de classe, e nós queríamos que fosse um grupo funcionando em termos de Cooperativa”. Essas ideologias diferentes justificam a participação de Zé Carlos apenas durante o primeiro espetáculo do coletivo. Ele fundou, em seguida, o Grupo Independente de Teatro Amador (Grita), que será discutido mais a frente.

Costa (2008, p. 43), em entrevista à jornalista Concy Bezerra, diria que José Carlos Matos “teve uma participação mais política que artística”.

Anos depois, em livro revivendo sua trajetória teatral, Costa (2008, p. 109) afirma que a Cooperativa “não foi um grupo de direito, oficializado, com estatuto e tudo mais e muitas vezes não foi um grupo de fato. Sua influência nem sempre foi benéfica porque muita gente assimilou mal nossa proposta. Mas foi um grupo que, no mínimo, incomodou muita gente. Depois dele, o teatro cearense já não era o mesmo”.

Independente de questões internas e divergentes entre seus integrantes, que podem ter determinado a duração do grupo, além de seus posicionamentos estéticos, é inegável que a Cooperativa de Teatro e Artes marcou a teatralogia cearense profundamente. Seus trabalhos, que veremos adiante, são representativos de uma necessidade de o cearense se perceber em cena e de o teatro local romper com questões estéticas vindas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Buscando entender a cultura do Ceará, o grupo, para Lima Filho (2008, p. 93), “se aproximava das tradições populares, dos elementos que compreendia como cearenses, em busca de materiais que autorizassem o desenvolvimento de uma encenação mais autoral”.

Em reportagem publicada no jornal Diário do Nordeste de 20 de abril de 2007, o mesmo pesquisador, assinando Magela Lima na função de jornalista, destaca:

Fato é que o teatro cearense de hoje, em todas suas múltiplas facetas, é herdeiro daquele movimento de três décadas atrás. O Ceará, ali, apoderou-se de sua atividade teatral. Com o voo do “Pavão Misterioso”, foi a muitas e muitas léguas do chão o esforço dos artistas locais em encontrar suas singularidades criativas. A Cooperativa de Teatro e Artes tomou para si a responsabilidade de alterar os rumos de uma história que tinha aprisionado a cena cearense a formatos externos, quando, na verdade, o teatro está aqui, dissolvido na vida, na simplicidade cotidiana (*in* COSTA, 2008, p. 103).

2.1.2: “O Romance do Pavão Misterioso”

A primeira empreitada dos jovens integrantes e criadores da Cooperativa de Teatro e Artes foi a encenação de “O Romance do Pavão Misterioso”. O texto consistia em uma adaptação de um cordel que contava a história de Evangelista, da Turquia, que se apaixona por Creuza, que é grega. A moça é mantida presa por seu pai, um conde. Para salvá-la, o rapaz, que é herdeiro de um rico viúvo, usa um pavão mecânico.

A origem do folhetim é incerta. Segundo Costa (2008, p. 89), João Martins de Athayde é o responsável pela história. Lima Filho (2008, p. 22), por sua vez, explica que João Melquíades Ferreira da Silva (1869-1933), conhecido como o “cantor da Borborema”, roubou os originais do texto de José Camelo de Melo Resende (1885-1964). Segundo este autor, Martine Kunz (2001) credita a autoria a Camelo.

Para Lima Filho (2008, p. 25), a escolha para encenar um livreto de cordel seria a possibilidade de “transitar pela realidade social daquele momento”. A fantasia no palco representaria mais do que a simples história, mas o embate do velho com o novo, que acontecia, através da montagem da Cooperativa de Teatro e Artes, também na cultura do estado.

A produção da peça foi feita com a ajuda de amigos artistas. Como o grupo não tinha dinheiro, pediu doações de quadros a pintores para a realização de uma exposição. A renda adquirida serviria para financiar a realização do espetáculo. A mostra aconteceu no hall do jornal “Gazeta de Notícias”, no dia 23 de março de 1972. Doaram quadros artistas como Estrigas e Nice Firmeza⁴³, Heloísa Juaçaba⁴⁴ e Zenon Barreto⁴⁵ (COSTA, 2008, p. 89).

O espetáculo estreou em 20 de abril do mesmo ano no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. Marcelo Costa (2008, p. 89) considera que “foi sucesso desde que as luzes se acenderam no palco, no primeiríssimo minuto do espetáculo. No elenco: Amir Kataoka, Airton Ribeiro, José Carlos Matos, José Erivan, Nilda Magno, Jota Arraes, Creuza Nascimento, Zulene Martins e Marcelo Costa”. Ao todo, registraria 24 récitas.

Os jovens não tinham diretor, todos dividindo a responsabilidade de uma direção coletiva. As músicas foram especialmente compostas por Airton Ribeiro, com direção musical de Antônio Gondim. Eubirajara Garcia assinava os figurinos.

Em artigo publicado na “Gazeta de Notícias” em março daquele ano (portanto, antes da estreia), Marcelo Costa dizia que “o ‘Pavão’ pretende ser um espetáculo original, depois de tantas experiências de teatro modernoso” (COSTA, 2008, p. 90).

Auto Filho, em “Unitário”, de 23 de abril de 1972 (*in* COSTA, 2008, p. 91), após assistir à encenação, parece concordar com o que pretendia o teatrólogo: “Ao invés da aderência ao teatro modernoso, que termina caindo na porralouquice, o grupo resolveu trilhar outro caminho um tanto esquecido e até mesmo desprezado ultimamente: contato com a cultura popular, fonte e inspiração da grande arte”.

⁴³ Estrigas é o nome artístico do artista plástico cearense Nilo de Brito Firmeza, nascido em 1919. Ele é casado com Nice Firmeza (1921), também artista plástica.

⁴⁴ Pintora, escultora, tapeceira e desenhista nascida no Ceará em 1926.

⁴⁵ Escultor, pintor e desenhista cearense (1918-2002).

Sobre as diferentes estéticas abordados pela Cooperativa para a encenação, no jornal “O Povo”, Eusélio Oliveira afirmava, em 29 de abril de 1972, que “constata-se, no tratamento cênico, uma combinação harmônica de teatro clássico (grego), comedia dell’arte, de teatro kabuki (Japão), de auto popular, enfim o somatório de tendências para dimensionar o sentido universal da saga versificada”. E continua: “‘O Romance do Pavão Misterioso’ abre uma nova clareira na selva intrincada do movimento artístico cearense. É espetáculo para ser visto e revisto” (in COSTA, 2008, p. 91).

A nota de Marciano Lopes, publicada em “O Estado”, de 23 de abril de 1972, quando do lançamento da peça, pode exemplificar como parte da sociedade, e por que não como parte da classe teatral via a criação do espetáculo pela Cooperativa de Teatro e Artes e se surpreendeu com o resultado:

Andou bem Marcelo Costa quando idealizou adaptar para o teatro a mais popular criação da consagrada literatura de cordel. Confessamos a nossa descrença, quando tomamos conhecimento do plano, pois jamais acreditaríamos que um simples romance de feira pudesse adquirir colorido e cores em tratamento para o palco. Por isso damos a mão à palmatória (...) (in COSTA, 2008, p. 107).

Para Lima Filho (2008, p. 67), “‘O Romance do Pavão Misterioso’ foi o grito de uma geração contra uma lógica teatral cujas informações tinham sempre um sentido de mão única”. O pesquisador considera que a montagem e a encenação do folheto de cordel representam um momento de ruptura com os padrões que o teatro cearense costumava seguir, procurando reproduzir textos e estilos vindos do Sudeste do Brasil.

Assim, o Ceará rompe com o compromisso da reprodução perfeita, com os parâmetros hegemônicos estabelecidos. A Cooperativa de Teatro e Artes não reformula o fazer teatral no Ceará. Reformula, sim, o entendimento que o Ceará tinha sobre esse fazer teatral. (LIMA FILHO, 2008, p. 72).

Tendo acontecido esse rompimento com os padrões “importados” pela arte do estado nas décadas anteriores, pode-se entender que pela primeira vez viu-se no palco uma manifestação de fato cearense, como se houvesse uma reinvenção do fazer teatral local. O pesquisador afirma com seriedade que a montagem de “O Pavão Misterioso” pela Cooperativa marca o verdadeiro início do teatro cearense. “(...) naquele momento, um dado se revelou com muita clareza. A rigor, o teatro cearense nascia ali” (LIMA FILHO, 2008, p. 72).

2.1.3: “Orixás do Ceará”

A segunda produção da Cooperativa de Teatro e Artes viria para firmar as conquistas de um território teatral de fato cearense, obtido com o espetáculo anterior. Para isso, o grupo fez surgir um novo dramaturgo: Gilmar de Carvalho.

Jornalista, publicitário e escritor nascido em Sobral em 1949, Gilmar criou para os palcos “Orixás do Ceará”, que estreou em 11 de julho de 1974, em um espaço onde, posteriormente, seria fundado o Teatro do Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu)⁴⁶.

Em entrevista antes da estreia, no jornal “Tribuna do Ceará” de 8 de julho, Marcelo Costa descreve a montagem: “O espetáculo é uma sequência de nove quadros, os nove orixás invocados por Gilmar de Carvalho em seu livro ‘Pluralia Tantum’ (1973)” (COSTA, 2008, p. 93). A peça não fala sobre a umbanda mas tem a religião africana como ponto de partida para apresentar elementos do imaginário cearense.

Décadas depois, em depoimento a Lima Filho (2008), Gilmar faria declaração que serve para entender a razão de montar esse texto. “(...) Eu só acredito na obra contemporânea que esteja calcada na tradição. O meu interesse pela tradição é para ver se a partir daí a gente chega num contemporâneo consistente, e, não, numa cópia de modelos estrangeiros” (p. 79).

Encenar “Orixás do Ceará” era ratificar o rompimento com o teatro feito em São Paulo e Rio de Janeiro, centros culturais do país, e mostrar ao público a maturidade das ideias da Cooperativa de fazer arte com a cara de sua gente.

O texto propunha uma correlação entre as entidades da Umbanda com figuras da cultura popular do estado. Cada orixá era representado no palco por uma personagem presente na mitologia cearense (COSTA, 2008, p. 93), como Oxum, que virou Rainha de Maracatu, Yemanjá, que foi representada como Açucena, e Ogum, um vaqueiro.

Segundo o próprio autor (*in* LIMA FILHO, 2008, p. 84), o texto basicamente literário continha os orixás de forma onírica. Esses personagens tomaram formas presentes no imaginário cearense quando da transformação em dramaturgia. O caminho dos livros para o palco foi enriquecido com a vivência do elenco durante o processo de montagem.

Assim como Gilmar de Carvalho, no período da escrita, foi para a Aldeia da Cabocla Jurema, conduzido pela mãe de santo Neide Pomba Gira⁴⁷, os atores seguiram para o terreiro

⁴⁶ O primeiro teatro do Ibeu em Fortaleza, ao qual o texto se refere, seria localizado na rua Assunção, 53, no Centro. Posteriormente, outro teatro do Ibeu seria construído, na rua Nogueira Acioly, 891, no bairro Aldeota. O primeiro seria demolido em 2002.

para procurar captar elementos da Umbanda para a sua composição. Também houve o caminho inverso, com o teatro abraçando integrantes da religião.

Umbandistas foram enriquecer a peça, como Flávio Paiva Silva, que comandava a percussão, e Margarida Ferreira Pinto, que conduzia os cânticos ligados às entidades (LIMA FILHO, 2008, p. 79).

No elenco estavam Antônio Zadi, Elaine Batista, Ivany Gomes, Izidoro dos Santos, Jota Arraes, Almir Kataoka, Liliza Guimarães, Marcelo Costa, Orlene Moura, Wilson Dias Júnior e Socorro Silva. Roberto Galvão era o responsável pelo cenário, que recriava um terreiro, enquanto Izidoro dos Santos assinava os figurinos.

A encenação aproximava a ação do espectador, rompendo os limites do tradicional palco italiano⁴⁸. Os atores ficavam no mesmo plano da plateia (COSTA, 2008, p. 93) em um galpão de 18 metros de comprimento por 16 de largura. “É o primeiro registro de encenação em espaço não convencional no panorama cearense” (LIMA FILHO, 2008, p. 88).

Walter Gomes (*in* COSTA, 2008, p. 95), afirma que estando plateia e atores no mesmo nível gera um processo mais fácil de identificação “envolvidos por fortes apelos a todos os sentidos (percussão, predominância do branco e movimento)”.

Os intérpretes usavam recursos simples, porém modernos para o Ceará daquele período, para determinar a forma de dar vida às personagens. Um ator poderia ser narrador da história mas, ao colocar um chapéu na cabeça, seria transformado em vaqueiro. O uso de objetos autorizava quem estava em destaque. Também acontecia de os atores transformarem-se em outras personagens através de recursos como postura corporal. “Médiuns se transformam em integrantes de uma corte de maracatu, sem apelo de adereços mas por uma questão de postura, que vem de um convencimento interior” (COSTA, 2008, p. 94).

Para se assemelhar ao terreiro de Umbanda, as paredes do local onde a peça foi apresentada foram pintadas de branco. O branco também estava presente nos figurinos, que traziam detalhes de renda. Bandeirolas preenchiam o teto. Ao entrar, a plateia já sentia o cheiro de diversos tipos de incenso.

Para Lima Filho (2008, p. 117-118), “Orixás do Ceará” dá um passo a frente de “O Romance do Pavão Misterioso”, que procurava apenas romper com os modelos estabelecidos. Na peça de 1974, que teve apenas 21 apresentações, “não mais se olhava para fora. O Ceará concentrava todas as suas atenções e esforços. Até mesmo o teatro que devia ser negado, que devia ser revisto, então, era cearense”.

⁴⁷ Pernambucana nascida Neide Alencar (1941-2006) (LIMA FILHO, 2008, p. 77).

⁴⁸ A representação mais comum de palco, onde os espectadores assistem à apresentação somente pela frente.

2.1.4: O Grupo Independente de Teatro Amador (Grita)

O Grupo Independente de Teatro Amador (Grita) foi fundado em 1973, após José Carlos Matos se desligar da Cooperativa de Teatro e Artes. O cearense reuniu jovens recém saídos do Curso de Arte Dramática (CAD), da Universidade Federal do Ceará e da ex-Faculdade de Filosofia do Ceará. Segundo Silva (1992, p. 71), o coletivo intencionava estimular os outros grupos de teatro amadores existentes em Fortaleza e mobilizar os intelectuais da cidade.

Nesse grupo, Zé Carlos começou a trabalhar um teatro mais político. Segundo Lima Filho (2008), esse fortalecimento do combate sentido pelo artista era fruto do período histórico que o Brasil enfrentava. “O endurecimento da repressão militar fez com que Zé Carlos se interessasse por um teatro mais militante” (p. 119).

O pesquisador relembra dois fatos marcantes na história da luta contra a intransigência política e a favor da democracia, tendo personagens cearenses como protagonistas. O primeiro é o desaparecimento de Bérqson Gurjão Farias (1947-1972), bem próximo da estreia de “O Romance do Pavão Misterioso”.

Farias era estudante da graduação em Química da UFC. Ele foi preso durante a realização clandestina do XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), em Ibiúna, no estado de São Paulo. Foi morto durante a Guerrilha do Araguaia (Amazonas). Seus restos mortais só seriam “descobertos” décadas depois, em 2009, quando retornou ao Ceará e recebeu homenagem da Universidade, em seguida sendo sepultado no jazigo da família.

O segundo caso que nos lembra Lima Filho (2008, p. 120-121-122) é o suicídio do cearense frei Tito de Alencar Lima (1945-1974). O infortúnio foi registrado um mês após a estreia de “Orixás do Ceará”. O religioso pôs fim à sua vida na França, para onde seguiu após ser banido do Brasil pelo presidente general Emílio Garrastazu Médici⁴⁹. Antes, foi diversas vezes torturado por agentes da ditadura.

Era natural, portanto, que o teatro desenvolvido no Ceará durante esse período fosse marcado pelas transformações sociais e pela repercussão das mortes desses conterrâneos, causadas pela truculência militar. “A guerra antepôs-se aqueles moços e aquelas moças de vinte anos. No bojo da ditadura militar, no Brasil pós-64, arte e política aguçam afinidades” (LIMA FILHO, 2008, p. 122).

⁴⁹ Militar brasileiro nascido em 1905. Faleceu em 1985. Foi o 28º presidente do País. Seu mandato aconteceu entre os anos de 1969 e 1974, época de Ditadura Militar.

No meio de tudo isso, Silva (1992, p. 71) nos lembra que o grupo fundado não tinha uma proposta específica, bem definida, de trabalho. Segundo ela, a união de artistas se preocupava em realizar “um teatro sério”. Eles acreditavam que “um espetáculo bem elaborado podia trazer alento à monotonia cultural da cidade, mergulhada no silêncio da ditadura”.

A forma de produção intelectual do Grita era “realizada sempre em grupo de discussão e estudo” (SILVA, 1992, p. 72). “Sua (*de José Carlos Matos; conseqüentemente do grupo que ele conduzia*) concepção de arte privilegiava o aspecto estético, como fato específico, tarefa especializada, legando ao político sua contribuição imaginativa e ‘revolucionária’, desempenhando um trabalho em favor da classe trabalhadora”.

A pesquisadora traz uma imagem de José Carlos Matos como um operário da arte, bastante participante do ofício teatral. Ele era carpinteiro, diretor, pintor, envolvido em todo o processo de montagem.

Havia uma preocupação intensa com todas as realizações, um cuidado muito zeloso com o espetáculo, chegando ao requinte, só encontrado em poucos diretores profissionais, de traçar um projeto geral de montagem, num esquema que incluía desde a direção da peça (marcação dos personagens), figurino (desenhado por ele próprio), cenário, projeto de iluminação e sonoplastia (SILVA, 1992, p. 73).

A primeira montagem da companhia foi “Calígula”, em 1973. O texto de Albert Camus⁵⁰ foi apresentado apenas durante dez dias, pois não teve boa recepção do público. O Grita lia e ensaiaria os textos “Andorra”, de Max Frish⁵¹, e “A exceção e a Regra”, de Bertold Brecht⁵² (1898-1956), mas não estrearia as montagens. Segundo Lima Filho (2008, p. 125), o interesse nesses autores foi decorrente da influência do Teatro Oficina e seu diretor, José Celso Martinez Corrêa⁵³, que esteve em turnê no Ceará no início dos anos 1970 e tinha os mesmos dramaturgos no seu repertório.

Embora não tendo vida nos palcos pelo grupo, “A Exceção e a Regra”, define Silva (1992, p. 73), causa nos integrantes uma necessidade de buscar uma melhoria na qualidade técnica e reciclar os conhecimentos artísticos. Até então, o coletivo se renovava

⁵⁰ Albert Camus (1913-1960) foi um escritor e filósofo nascido na Argélia com nacionalidade francesa. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1957.

⁵¹ Max Frish (1911-1991) foi um escritor existencialista suíço.

⁵² Bertold Brecht (1898-1956) foi um teatrólogo alemão. Desenvolveu o Teatro Épico. Até hoje, seu estilo e suas ideias influenciaram as montagens teatrais.

⁵³ Também conhecido apenas como Zé Celso (1938), é um dramaturgo, ator e diretor de teatro paulista. Dirige o Teatro Oficina (ver tópico 1.2.4).

intelectualmente a partir de estudo da teoria brechtiana⁵⁴ e de outros textos teatrais. Essa consciência adquirida “deu início ao propósito de democratizar o teatro, tanto na sua produção e consumo como através da prática artística”.

Mesmo despertando nesse momento, a autora pondera que “desde o início de sua atuação, o grupo demonstrava uma constante preocupação com a questão do homem diante do mundo, o homem e o seu papel social, daí a consequente avidez pela função social do indivíduo e a sua inserção na sociedade brasileira” (p. 73).

José Carlos Matos conseguiria se reencontrar artisticamente ao encenar, em 1976, “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto⁵⁵. A peça passa por diversos espaços em Fortaleza, como o Teatro Carlos Câmara⁵⁶ e salões paroquiais dos bairros Antônio Bezerra e Pirambu. Também é apresentada em cidades do interior do Estado, como Crateús⁵⁷, Juazeiro do Norte⁵⁸ e Crato⁵⁹. Totalizou 34 apresentações, dessa temporada inaugural, para aproximadamente seis mil espectadores.

O elenco era formado por Adriano e André Espínola, Bartolomeu Gomes, Celso Almeida, Oswald e Cristiana Barroso, Edvar Costa, Eugênio Moura, Francisca Duarte, Hamilton Monteiro, Frammy, Maninha, Matinhos, Moacir Moura, Neusa Gonçalves e Olga Paiva.

Para Lima Filho (2008, p. 128), a montagem da peça de Melo Neto “demarca os limites do que se entendeu e defendeu como um ‘teatro político’ no Ceará dos anos 1970. Em síntese: um teatro orientado pela estrutura de grupo, defensor do amadorismo e com atuação voltada a um público marginal”.

Nesse aspecto, o Grita passa a frente da Cooperativa ao apresentar suas peças para as pessoas na periferia da produção cultural fortalezense. Além de ter o povo e seus problemas como personagem principal, ele vai até o povo apresentar-lhes o teatro.

⁵⁴ Alusão à obra e ao estilo de Bertold Brecht.

⁵⁵ João Cabral de Melo Neto (1920-1999) foi um escritor pernambucano, integrante da Academia Brasileira de Letras.

⁵⁶ Atualmente fechado, mas com a promessa do Governo do Estado de ser reformado e reinaugurado. Funcionava na Emcetur (Empresa Cearense de Turismo) e foi inaugurado em 1974.

⁵⁷ Cidade do sertão cearense situada ao sul da Chapada da Ibiapaba

⁵⁸ Município localizado no sul do Ceará, na região do Cariri, conhecido pela forte religiosidade popular em torno de Padre Cícero.

⁵⁹ Crato também fica na região do Cariri, no extremo sul do estado do Ceará. A cidade fica aos pés da Chapada do Araripe.

2.2: A fundação do Grupo Balaio

Dizer que a criação do Grupo Balaio (1976) é fruto direto da Cooperativa de Teatro e Artes não seria exagero. Dois dos nomes mais ativos desse momento inicial respaldam a conclusão.

O pesquisador Gilmar de Carvalho, fundador do coletivo ao lado de Geraldo Markan, é categórico ao afirmar, em entrevista via e-mail no dia 17 de maio de 2010, que “o Balaio foi o desaguadouro do pessoal, das vivências e das propostas da Cooperativa”. Marcelo Costa (2007b, p. 26), por sua vez, lembrando a trajetória do grupo, afirma que “o Balaio é uma continuidade das ideias do coletivo anterior”.

Costa vai mais além. Ele se remete à origem do processo, com a montagem de “O Romance do Pavão Misterioso” (1972), que “inaugura um ciclo que vai significar um salto de qualidade e um divisor de águas no teatro cearense” (2007b, p. 29-30). Para o também diretor teatral, a preocupação com a montagem de espetáculos vivos e comprometidos com os referenciais cearenses é a semente para as primeiras incursões do grupo de 1976. Com a montagem de “A Bomba Atômica”, ele acredita que “fundava a Cooperativa, ancestral do Balaio”.

No estudo sobre o Grita, pode-se perceber que sua fundação e sua trajetória inicial não correspondem, prioritariamente, a influências para a criação do Grupo Balaio. Contudo, considera-se importante a menção ao Grita pelo momento histórico em que está inserido.

A década de 1970 no Brasil foi de intensa repressão e a classe teatral se politizou, como diversos segmentos artísticos brasileiros para combater os agressores da Ditadura Militar. No Ceará, nota-se que esse coletivo levantou a bandeira de um teatro político, preocupado nas transformações sociais. De certa forma, o Grita também expressava o sentimento coletivo de necessidade de liberdade, principalmente de criação. Os grupos posteriores, inclusive o Balaio, beneficiaram-se desse estímulo de realização.

O Grupo Balaio surgiu a partir de uma vontade do antropólogo cearense Geraldo Markan de montar um espetáculo de sua autoria, chamado “Cesarion, o Imperador do Mundo”, que já havia escrito há alguns anos. A transformação do texto escrito em peça de fato aconteceu após o Ministério da Educação (MEC) proporcionar verbas de auxílio montagem para novos grupos.

Markan, Gilmar de Carvalho e a atriz Tica Fernandes procuraram corresponder à burocracia necessária. De início, foi preciso registrar o grupo, com um estatuto redigido e reconhecido em cartório e publicado no Diário Oficial (COSTA, 2007b, p. 94).

Com a oficialização do coletivo, acontece a estreia, em 15 de dezembro de 1976, no Teatro do Ibeu-CE. “É o começo de um novo capítulo na história contemporânea do teatro cearense” (COSTA, 2007b, p. 94).

O nome do grupo foi tomado de uma coluna que existia no jornal “Gazeta de Notícias” (1927-1972). Segundo Gilmar de Carvalho, o espaço era editado pelo fotógrafo Tavares da Silva e contava com vários colaboradores.

Eu escrevi sobre música popular, em 1969. Em 1972, Darcy Costa, diretor do jornal, queria lançar um novo produto, um tablóide cultural e me chamou para ser o editor. Fui e levei muita gente: Geraldo Markan, Marcelo Costa, Zaza Sampaio, Mino, Hermó, Cláudio Pereira, Bete Dias, Luciano Miranda, Dias Jr., Bené Fonteles, Izidoro Santos, Osiris Carvalho, Jeová Franklin, José Julião, Tica Fernandes, dentre muitos outros. O tablóide “bombou” e interferiu muito na vida cultural da cidade. Quando o jornal acabou, em agosto de 1972, ficamos órfãos. O Grupo Balaio, criado em 1976, tentava retomar o espírito plural, diverso e rico da coluna e do tablóide (Gilmar de Carvalho, em entrevista a este pesquisador, via e-mail, em 17 de maio de 2010).

O primeiro texto, “Cesarion, o Imperador do Mundo”, é ambientado no Egito e em Roma. A encenação usava planos intercalados. A trama acompanhava o filho de Cleópatra e Júlio César em meio a intrigas palacianas e lutas pelo poder. Costa (2007b, p. 30) classifica a peça como histórica e psicológica, concluindo como um espetáculo de vanguarda, que contrasta com seu tema calcado no estudo da história.

O elenco era formado pelos atores Tica Fernandes, Celso Almeida, Izidoro dos Santos, João Luís Gadelha, Valdy Bedê, Douglas de Paulo e Evaldo Duarte. Cenário, iluminação e programação visual de Pepe Capelo. Dalva Stella contribuiu para a escolha da trilha sonora. Os figurinos foram assinados por Izidoro dos Santos. Todo esse conjunto era conduzido pelo próprio dramaturgo, Markan.

Avaliando o resultado do primeiro trabalho do grupo, Gilmar de Carvalho considera que era de grande qualidade, sendo “bem cuidado, muito cosmopolita, apesar de o autor ser cearense”. No mesmo instante que faz suas considerações, o pesquisador lembra o receptor da importância da Cooperativa de Teatro e Artes, “que veio antes, com uma proposta ‘antena’ com a tradição, com uma visão de mundo e com valores do que seria uma cultura cearense”.

Essa afirmação contribui para percebermos a modificação do ver-se cearense no palco que a Cooperativa proporcionou. A transformação acabou por influenciar o teatro local de forma que não se pode calcular e, ainda hoje, pode ser vista.

A primeira empreitada do Balaio teve um total de 30 récitas. Após esse momento inicial, Geraldo Markan deixa a direção do grupo. Segundo Gilmar, o antropólogo gostava mais de estimular a criação nos outros. Ele não era homem de teatro, como se costuma dizer, mas uma pessoa que viveu no teatro algumas experiências, inclusive anteriores ao Balaio, como ator, quando mais jovem. Markan era “muito criativo, louco por teatro, um professor (UFC) instigante e uma pessoa importantíssima para o teatro cearense”.

Com a saída assume Marcelo Costa a direção. A importância de Marcelo para o coletivo é tamanha que Gilmar afirma que “não teria existido Grupo Balaio sem Marcelo Costa. Teria sido mais um grupo que se reúne para um espetáculo e pensa que fez tudo e sai de cena para entrar na história...”. Ele continua, concluindo que a entrada de Marcelo é o segundo momento do grupo, que, sob sua direção, “retomaria as propostas da Cooperativa, com bases mais ‘profissionais’, com mais maturidade”.

O elenco do Balaio esteve muito presente na Cooperativa e Gilmar destaca a participação de todos (atores, atrizes, figurinista, adrecista, cenógrafo e diretor).

Posso falar da importância do Marcelo e do grupo que ele reunia, de atores e atrizes comprometidos com um fazer teatral sério, sem apelações e sem concessões ao fácil ou ao vulgar. Destaco Ivany Gomes, Aurora Miranda, Deugiolino Lucas, Marta Vasconcelos, Karla Peixoto (protagonista de “Alarme Geral”, de Zaza Sampaio), Martine Kunz, dentre outros (Gilmar de Carvalho, em entrevista, via e-mail, a este pesquisador em 17 de maio de 2010).

Como diretor, Costa guiou os atores por um caminho seguro, construindo um repertório marcado pela encenação de textos de autores cearenses. A única exceção, na primeira década de trabalho do coletivo, foi a peça “Castro Alves Pede Passagem”, de Gianfrancesco Guarnieri⁶⁰, logo após “Cesarion”.

Estreando em 1º de dezembro de 1977, a peça seria reconhecida com o Prêmio Serviço Nacional de Teatro (SNT) Melhores do Ano. Também pode ser lembrada pela renovação no elenco, com a entrada de Quixadá Cavalcante, Jota Arraes e Anália Timbó.

⁶⁰ Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi de Guarnieri, ou simplesmente Gianfrancesco Guarnieri, como se imortalizou, nasceu em Milão (Itália) em 1934 e faleceu em São Paulo (Brasil) em 2006. Foi ator, diretor e dramaturgo. Escreveu obras importantes, como “Eles Não Usam Black-Tie” e “A Semente”

Para Marcelo Costa (2007b, p. 94-95), o resultado da montagem do texto de Guarnieri foi um sucesso, responsável por “uma tomada de consciência crítica e a definição de uma filosofia de ação. O Balaio passa a dizer a que veio, com aplauso”.

Capítulo 3:

A primeira década (1976-1986): persistência e consolidação

3.1: Amadores e profissionais

Como novo coletivo de pessoas comprometidas com a arte, o Balaio tinha as suas propostas iniciais. Os jovens desejavam romper com o que se costumava fazer nas artes cênicas cearenses, procurando renovar a linguagem teatral.

Gilmar de Carvalho assume que os integrantes do grupo procuravam fazer diferente do chamado “teatrão”, como era realizado, considera ele, pela Comédia Cearense. Mesmo com uma experiência bem sucedida de sucessivas montagens, manutenção de repertório e reconhecimento nacional, a Comédia Cearense, que Gilmar centraliza nas figuras de Haroldo Serra e B. de Paiva, primava pelo tradicional, algo refutado pelos integrantes do Balaio.

Construindo a sua forma de viver o teatro, o grupo contribuiu para “a sedimentação de uma indústria cultural cearense”, segundo o pesquisador e fundador do coletivo.

Na mesma entrevista, Gilmar demonstra sua opinião acerca das primeiras construções do Balaio: “Fazíamos tudo muito por nossa conta”. Na década de 1970, ainda não havia sido popularizada a ideia de editais, atualmente comuns, proporcionados pelos governos municipais, estaduais e federal. Com a ajuda do mecenato público, companhias montam repertório, viajam e mantêm a união de seus integrantes.

Voltando no tempo, Gilmar conta que o governo César Cals⁶¹ (1971-1974), muitas vezes tido como apoiador da cultura, não deixou marcas tão profundas que transformassem o teatro. No âmbito municipal, ele determina que não se lembra “de nada especial”.

Para o Balaio do início, a criação dos espetáculos era feita de forma doméstica, amadora. Marcelo e Gilmar, que dividiam as funções de diretor e produtor, respectivamente, de boa parte dos espetáculos da primeira década do grupo, levavam para a cena adereços e objetos de suas próprias casas.

A produção cercada do ambiente familiar já vinha desde “Orixás do Ceará”, quando os figurinos foram confeccionados na casa dos pais de Gilmar, que ficava na rua Bárbara de

⁶¹ César Cals de Oliveira Filho foi um militar e político cearense, que viveu entre 1926 e 1991. Foi governador indicado pelo presidente general Emílio Garrastazu Médici, senador biônico e ministro das Minas e Energia.

Alencar⁶², 432, enquanto seu quarto era usado para a prova dos figurinos dos atores. O artista Izidoro dos Santos também pintava na residência os estandartes usados no espetáculo.

A união do início estava presente em todas as fases de produção, o que, para Gilmar, é o exemplo real da palavra “coletivo”. Mesmo com a forte liderança de Marcelo (“Marcelo era incansável e sabia nos estimular. Era um líder”), todos os integrantes eram tidos como coringas, “todos colaboravam e faziam o que estava sendo necessário em um determinado instante. Ninguém reivindicava a condição de ‘estrela’. Éramos muito jovens”⁶³, relembra.

Revivendo suas memórias, Gilmar de Carvalho fortalece a preocupação e o cuidado de Marcelo Costa com os detalhes dos espetáculos. Em uma época onde cartazes não eram importantes, não se tinha popularizado como registro e chamariz de plateia, o diretor olhava para a programação visual e a criação do material gráfico. “Era uma experiência muito vivenciada. Não se fazia teatro por diletantismo. Existia uma força que nos impulsionava e nos movia”⁶⁴.

Como amadores, os artistas do Balaio tinham como principal estímulo a vontade de criar, que inclusive superava as adversidades do seu tempo. Vale lembrar que até 1978 estava em vigor o Ato Institucional número 5, um dos mecanismos que procuravam legitimar as ações de violência praticadas pelos militares durante o regime ditatorial no país.

Artistas foram perseguidos e impedidos de manifestarem-se contrários ao governo de então. Na capital cearense, também houve atos de represálias. O Balaio não esteve a frente de manifestações, mas fez seu movimento, que pode ter sido um pouco tímido mas atingia o seu público e transmitia suas ideias.

Gilmar considera que o trabalho político era “de formiguinhas”, com consciência do “alcance e da força de nossa expressão estética, mas o teatro sempre foi algo muito elitizado, no sentido de atingir um público pequeno, mais lúcido e mais crítico”. Não queriam ser heróis. Bastava não se manter passivo diante do sistema de repressões e imposições.

Uma das formas de protestar, muito além de somente contra a Ditadura, foi montar autores cearenses. Talvez mais prolífico que levantar bandeiras tenha sido levar para os palcos as palavras e sentimentos de autores do estado, tirar do anonimato talentos que dificilmente seriam montados em outras praças, tão resistentes às manifestações nordestinas.

“Penso numa ideologia a partir de novos valores de uma ‘cearensidade’. Queríamos ser cearenses, mas não queríamos bairrismos, provincianismos ou limitações mesquinhas”,

⁶² Rua que atravessa os bairros Centro e Aldeota, na capital cearense. Seu nome é em homenagem à heroína que participou do movimento republicano conhecido como Confederação do Equador.

⁶³ ⁷⁸ Em entrevista, via e-mail, concedida a este pesquisador no dia 17 de maio de 2010.

avalia Gilmar de Carvalho sobre as ideologias abordadas no momento inicial do Grupo Balaio.

A decisão de encenar cearenses, segundo Costa (2008, p. 136), dava ao grupo uma responsabilidade “pelo lançamento de uma série de novos valores que, de outro modo, estariam condenados a um ineditismo inibidor e constrangedor”.

Novamente demonstrando a inevitável mistura entre a Cooperativa e o Balaio, como se não fosse possível delimitar o fim das ideias de um coletivo e o começo das manifestações do outro, Gilmar de Carvalho pontua:

Estávamos, desde o “Pavão”, preocupados com uma estética que recriava o regional. Isto se acentuou com os “Orixás” e o “Cancão”. Mas não queríamos cair (e creio que não tenhamos caído) numa folclorização. Queríamos ir além do típico. Não gostávamos de grupos para-folclóricos. Os “Orixás” ficou numa fronteira tênue, mas todos atestam o bom gosto dos adereços, a “mixagem” dos cantos, um visual sofisticado e uma simplicidade de falar olhando para o espectador. Queríamos transmitir o belo, o forte, o certo, por meio do teatro. Ele era nossa arma para refazer o mundo, sem demagogia e sem quixotismos. (Gilmar de Carvalho em entrevista a este pesquisador, via-email, em 17 de maio de 2010).

A imprensa via os artistas como “criativos, dinâmicos, empreendedores, talentosos” em resenhas e colunas favoráveis. Isso, contudo, não garantia grandes bilheteiras. O público cearense prestigiou o Balaio em suas diversas fases, muito embora, como ressalta Gilmar, na primeira década não houvesse plateias cheias ou que o grupo frequentasse o Theatro José de Alencar, considerado a casa oficial, durante anos capitaneado pela Comédia Cearense através de Haroldo e Hiramisa Serra como diretores.

O grupo percorreu o antigo Teatro do Ibeu (Centro), o Teatro Carlos Câmara (Emcetur) e o Teatro Universitário (Benfica). Naquela época, os teatros menores já eram mais agradáveis para abrigar experimentações.

Mais de 30 anos após a fundação, em uma breve análise sobre a trajetória do grupo, Marcelo Costa avalia que:

“A atuação do Grupo Balaio constitui um fato significativo na história recente do teatro cearense. A persistência de sua trajetória, a qualidade de suas produções e a resistência para vencer obstáculos e estar sempre presente em cena são marcas registradas do Balaio” (2007b, p. 93).

Com o passar dos anos, o coletivo se consolidaria como um dos mais criativos e longevos grupos do teatro local, “enfrentando as contingências do amadorismo e de uma cidade hostil às artes, o teatro em particular” (COSTA, 2007b, p. 33).

É válido lembrar que o Grupo Balaio ultrapassou os limites da encenação e fixou-se na história do teatro cearense também como preservador de lembranças. Foram publicados 15 textos em onze volumes da Coleção Balaio de Teatro, com dramaturgias de autores cearenses e registros sobre as artes cênicas locais. A intenção é contribuir “para a preservação de nossa produção teatral e nossa memória cênica” (COSTA, 2008, p. 137). Com a impressão desses textos, o teatro perde um pouco do seu caráter efêmero e pode ser aprisionado, mesmo que em parte.

Quando completou dez anos de fundação, o grupo instituiu o Troféu Carlos Câmara⁶⁵, entregue até a atualidade para personalidades e instituições que deram grande contribuição ao desenvolvimento do teatro cearense (COSTA, 2007b, p. 30. p. 99). Também realiza anualmente, no Dia Mundial do Teatro⁶⁶, a entrega dos Prêmios Destaques do Ano, onde, através de votação popular entre a classe teatral, são escolhidos artistas e técnicos que tiveram importante passagem nos palcos fortalezenses.

3.2: A valorização do Ceará também na assinatura dos textos

Nos dez primeiros anos de atividades do Grupo Balaio, período entre 1976 e 1986, o coletivo encenou 14 espetáculos. Desse total, 13 textos eram assinados por dramaturgos cearenses. Entre as razões para essa escolha, Gilmar de Carvalho explica: simplesmente os integrantes gostariam de montar autores locais e a si mesmos.

Queríamos encenar nossos textos. Quem iria encenar Geraldo Markan, Gilmar de Carvalho, Zaza Sampaio, Arruda Câmara ou Marcelo Costa em São Paulo, no Rio, em Belo Horizonte ou Porto Alegre? Ou mesmo em Recife ou Salvador? Queríamos mostrar que tínhamos algo para dizer. O teatro era nosso espaço, nossa trincheira e nosso útero. Não se tratava de uma proposta bairrista. Tampouco de ‘reserva de mercado’. O estímulo à dramaturgia cearense foi um dos grandes pontos do Balaio. Creio que contribuímos muito neste sentido (Gilmar de Carvalho em entrevista a este pesquisador via e-mail, no dia 17 de maio de 2010).

Marcelo Costa enriquece os argumentos de Gilmar ao dizer:

⁶⁵ Em homenagem ao dramaturgo e diretor Carlos Câmara (ver p. 7-16).

⁶⁶ O Dia Mundial do Teatro é comemorado em 27 de março, instituído em 1961 pelo Instituto Internacional de Teatro da Unesco (órgão da Organização das Nações Unidas (ONU) voltado à Educação, Ciência e Cultura), durante o IX Congresso Mundial, em Viena (Áustria). A data faz alusão ao início das temporadas internacionais no Teatro das Nações, em Paris (França).

“A opção do Grupo Balaio pelo autor cearense estava longe de configurar uma miopia bairrista ou um fechamento a outras influências. Ao adotar essa política, o grupo se responsabilizou pelo lançamento de uma série de novos valores que, de outro modo estariam condenados a um ineditismo inibidor e constrangedor. (...) Dosando a rigidez apolínea com a farrá dionisíaca, o Balaio persegue uma dicção cearense que vai além da certidão de nascimento dos autores que encenou. (...) O compromisso do Balaio com o Ceará transcende o pitoresco. É muito mais uma busca de expressão, de um clima que vai do espetáculo à interferência mais profunda na alma da gente” (COSTA, 2007b, p. 95-96-97).

Esse processo era como uma continuação natural daquele iniciado com a Cooperativa de Teatro e Artes de rompimento com o velho, representado pelo Sudeste, ou, mais especificamente, com o teatro da Comédia Cearense, no Estado. A atitude dava espaço ao próprio povo do estado contando suas histórias e exercitando sua dramaturgia, também em busca de uma identidade.

Nos textos que ganhavam vida nos palcos pelo grupo, o cearense era representado em sua diversidade. Tinha espaço para o sertanejo, o matuto do interior ou a família abastada e latifundiária. Também para os que não mais agüentavam a seca e partiam em busca de dias melhores em outras regiões.

Ainda se percebe o personagem histórico, recuperando personalidades importantes para a construção da cultura do Estado, como autores, historiadores, personagens de romances e tipos conhecidos de nossa terra.

Ou o cearense urbano, que mora na Capital, ou, mais precisamente, na periferia. Que trabalha para merecer o alimento diário e se diverte em um bar como um grande carnaval.

3.3: Os primeiros espetáculos

1 – “Cesarion, o Imperador do Mundo”, de Geraldo Markan (1976)

A peça estreou em dezembro de 1976 no Teatro do Ibeu-CE. No elenco estavam Tica Fernandes, Celso Almeida, Izidoro dos Santos, João Luís Gadelha, Valdy Bedê, Douglas de Paulo e Evaldo Duarte, que subiram 30 vezes no palco. “Geraldo Markan assinou a direção.

Os cenários, iluminação e programação visual foram criados por Pepe Capelo. Dalva Stella assessoria na escolha da trilha sonora. O talento de Izidoro dos Santos assegurou o alto nível dos figurinos” (COSTA, 2007b, p. 94).

O texto possui dois espaços diferentes, também em épocas distintas. O primeiro deles é no Egito, pouco antes de a rainha Cleópatra e seu amante, Marco Antônio morrerem. O segundo é passado em Roma, na corte de Octávio, filho de Cleópatra e Júlio César. A peça acompanha muitas intrigas palacianas em busca do poder.

“‘Cesarion, o Imperador do Mundo’, partilha uma característica da produção literária e cinematográfica do período em que foi escrita (1970). Muitas coisas são ditas por metáfora. Sejamos explícitos: a peça trata da dificuldade (ou impossibilidade) de ser político e ao mesmo tempo puro, não fazer nenhuma concessão aos fins que justificam os meios” (MARKAN *apud* NIÑO, 1997, p. 50).

2 – “Castro Alves Pede Passagem”, de Gianfrancesco Guarnieri (1977)

O seguinte foi “Castro Alves Pede Passagem”, de Gianfrancesco Guarnieri, estreando em 1977 e premiado pelo SNT (COSTA, 2007b, p. 30).

É uma peça em dois atos. No primeiro, em forma de programa de auditório (“Está É Sua Vida”), um apresentador mostra ao público lembranças do poeta baiano. No seguinte, Castro Alves e seu irmão tomam as rédeas, apresentando amores e tristezas de Castro Alves.

Aglaê Bandeira, Antonieta Farias, Amaury Sousa, Henrique Costa Filho, Ivany Gomes, Izidoro dos Santos, Jora Arraes, Marcelo Costa, Marinina Benevides, Tânia Lins, Quixadá Cavalcante e Zaza Sampaio integravam o elenco.

Marcelo Costa, também diretor, declarou à Niño (1997, p. 51) que o seu gosto pessoal interfere na escolha dos textos que serão encenados. Neste caso, ele afirma que Castro Alves “é muito importante para mim e para todos do grupo. Importante como figura humana e poeta e importante como espetáculo. Importante pelo que representa na cultura brasileiro”.

3 – “O Rei do Ponto”, de Arruda Câmara (1978)

A escolha do texto de Arruda Câmara marca o início de uma fase especial na trajetória do Balaio: a montagem de autores do Ceará. É neste momento que o grupo se dá a missão de tirar do anonimato textos de dramaturgos nascidos na mesma terra.

Em “O Rei do Ponto”, o rei representa todos os tiranos, que, para o autor, podem ser os mesmos em qualquer época ou lugar. Ele comanda o reino imaginário de Ponto. O protagonista acha que tem todo o poder do mundo e não possui o mínimo respeito pelos súditos.

O povo, guiado por uma mulher que representa a liberdade e a igualdade, retiram o Rei do trono, colocando a mulher como sua governanta. No poder, a antiga libertadora passa a agir de forma semelhante ao tirano.

A sua realização só foi possível graças ao prêmio conquistado pela montagem anterior (NIÑO, 1997, p. 52). Essa foi a estreia de Arruda Câmara como dramaturgo, que veio de Recife para Fortaleza só para a ocasião.

O elenco era composto por Izidoro dos Santos, Jota Arraes, Rachel Haddad, Quixadá Cavalcante, João Luís Gadelha e Ronald do Vale Gadelha.

4 – “Corações Guerreiros”, de Marcelo Costa (1979)

Em 1979, precisamente no dia 11 de julho, o Balaio voltava à ribalta com um espetáculo do próprio diretor Marcelo Costa: “Corações Guerreiros”. Em cena, o público conferiu a história de uma mesma família, em três gerações, que parte para Amazônia, São Paulo e Brasília buscando melhores condições de vida.

Amaury Souza, Flávia Fernandes, Izaías Silva, Ivany Gomes, Jane Azeredo, Jota Arraes, Quixadá Cavalcante, Marcus Fernandes, Nilda Magno, Nelson Rebouças, Walden Luiz, Zulene Martins integravam o elenco. Artistas como Jane, Marcus e Walden eram de uma geração anterior a esses atores. Com sua presença no espetáculo, podemos notar que o Balaio continuava incorporando artistas que fossem contribuir para a qualidade de seu trabalho através de sua experiência e talento.

A família representava todo o povo cearense em diferentes momentos históricos. Sempre em busca de melhores condições financeiras, o homem saiu do seu estado para a Amazônia, no século XIX, na época áurea da borracha; para São Paulo, buscando lugar na incansável indústria; e para Brasília, capital federal, que seria terra de prosperidade com as diversas oportunidades de trabalho para mão-de-obra pouco qualificada para a sua construção.

Em análise da época:

Não se limita ele (*Marcelo Costa*) a descrever a miséria do trabalhador rural, miséria vizinha da riqueza do patrão, (...), mas desvela os mitos que as classes dominantes inventaram para manter a resignação ou sufocar – com um raio de esperança – a revolta potencial que promete transformar-se em ato de violência (*AUTO FILHO apud NIÑO*, 1997, p. 54).

O título do espetáculo foi retirado do Hino do Ceara (“Que importa que teu barco seja um nada / Na vastidão do oceano / Se à prova vão heróis e marinheiros / E vão no peito corações guerreiros”). A alusão à música oficial não é à toa. Marcelo Costa assume que “a peça pretende ser uma apologia, um canto de louvor ao Ceará e à sua gente. Mais ou menos o que o musical “Fiddler On The Rood”⁶⁷ (Um Violinista no Telhado) é para o povo judeu. E nós somos o judeu brasileiro” (2008, p. 157).

De fato, a peça representa em uma mesma família o povo cearense e as três grandes levas de imigrações. Também se pode perceber o Ceará na escolha dos nomes das personagens. José, assim como nosso padroeiro, são os três protagonistas. Já as mulheres são Maria (remetendo à religiosidade predominantemente católica), Luzia (em alusão à Luzia-Homem, personagem título de romance do sobralense Domingos Olímpio⁶⁸) e Iracema (célebre personagem indígena do romântico José de Alencar⁶⁹).

A ação é ambientada na vila de São José de Ribamar, atualmente de nome Aquiraz⁷⁰, a primeira capital do Ceará (COSTA, 2008, p. 158).

⁶⁷ Famoso musical da Broadway (avenida que concentra diversos teatros, em Nova York, nos Estados Unidos) adaptado de contos de Sholom Aleichem. Foi transposto para o cinema em 1971, conduzido pelo diretor Norman Jewison.

⁶⁸ Romancista e jornalista cearense que viveu entre 1851-1906.

⁶⁹ Um dos mais importantes autores do Brasil, José de Alencar (1829-1877) era cearense. Também exerceu funções de político, advogado e jornalista.

⁷⁰ Cidade litorânea do Ceará.

5 – “O Caminho das Garças”, de Marcelo Costa (1979)

Outro texto de Marcelo Costa foi encenado pelo grupo no mesmo ano de 1979. “O Caminha das Garças” se aprofunda sobre uma família aristocrática rural cearense. Enquanto o texto anterior mostrava os pobres indo em busca de um sonho de futuro mais afortunado, este retrata os ex-ricos se machucando ao sentir a decadência econômica se aproximar.

Este foi o primeiro texto escrito pelo dramaturgo. Em 1976, quando terminou sua construção, e já pensando no programa para quando a futura montagem estivesse pronta, Marcelo Costa declarou que não sabia se o texto poderia ser chamado de peça. Ele revelou que serviria mais como um pretexto para a encenação do que uma obra de verdadeiro valor literário.

Mesmo demonstrando insegurança quanto à nova função, Costa é consciente que se permite experimentar e tem a coragem de assumir-se principiante e com o direito de errar (NIÑO, 1997, p. 55-56). O texto original não foi levado à ribalta. Marcelo Costa fez diversas modificações após leituras e ensaios para chegar à dramaturgia que ganhou o palco (2008, p. 156).

Niño registra que esta peça talvez tenha tido a produção mais modesta e despretensiosa do grupo (1997, p. 55), que contava com os atores Rosália Rodrigues, Maria do Carmo Lopes, Rachel Hadda, Ivany Gomes, Jacy Fontenele, Sílvio de Paiva Ribeiro e Néilson Rebouças.

6 – “Adolpho em Prosa e Verso”, de Marcelo Costa (1980)

No ano seguinte, mais um texto do diretor do grupo é levado ao palco. Neste “Adolpho em Prosa e Verso”, o Balaio retratou o célebre escritor cearense Adolfo Caminha, criador de, entre outras obras, “A Normalista”.

Com este trabalho, o grupo faz a sua primeira viagem. Os atores levam o espetáculo à cidade natal do romancista retratado na peça, Aracati, no litoral cearense.

O resultado do trabalho escrito parece ter sido mais satisfatório para o Costa que o anterior. Analisando-se sem modéstia, já se assume dramaturgo, nova função para enriquecer a carreira de ator e diretor.

Mais precisamente, o texto aborda o amor proibido entre Caminha e Isabel de Paula Barros, escandalizando a puritana Fortaleza do século 19. “A reconstrução história não é importante. Somente a essência, o drama de Adolfo e Isabel, que poderia acontecer hoje” (COSTA *apud* NIÑO, 1997, p. 57).

A escrita foi influenciada pelo gosto pessoal de Marcelo Costa, que tem uma real admiração pelo romancista. O dramaturgo usou de licença poética para tomar emprestado falas e situações do romance “A Normalista” para o seu espetáculo, também fundindo personagens e trocando diálogos.

Caminha acaba por ser parceiro de Costa, já que textos de seu livro “Vôos Incertos” foram musicados por Assis Filho para compor a trilha sonora do espetáculo.

O diretor assumiu o papel principal contracenando com Quixadá Cavalcante, Murilo Haddad, Luciano Cléver, Deugiolino Lucas, Jota Arraes, Aurora Mirando Leão, Walden Luiz, Jacy Fontenele, Jane Azaredo, Rachel Haddad e Ivany Gomes.

7 – “Latin Lover”, de Marcelo Costa (1981)

Em “Latin Lover” aparece outra vez a assinatura de Marcelo Costa, que apresenta à plateia uma loira vinda de Hollywood em busca de um amante latino.

A trama acontece em um carnaval, em um hotel na Prainha⁷¹ (CE), onde a estrela norte-americana Joan se esconde de si mesma, também na tentativa de escrever seu trabalho de conclusão de mestrado e esquecer a paixão não correspondida por Rose.

Convivendo com as pessoas do local, a artista espera encontrar um homem que corresponda ao seu desejo sexual. Ela chega a propor ao time de futebol uma noite de amor com todos em troca de camisas novas para a equipe.

A peça faz parte de uma trilogia que o autor planejava, chamada “Trilogia do Desamor”. Foi a segunda a ser escrita com esse intento mas a primeira a ser levada ao palco. Estreou em 10 de novembro de 1981, no Teatro Universitário. No mesmo ano havia recebido menção honrosa do Prêmio Estado do Ceará da Secretaria de Cultura e Desporto.

Como não é realista, o autor se permite dar a sua personagem hollywoodiana a liberdade de falar em português, mesmo nos momentos de pensamento interior. Marcelo

⁷¹ Praia localizada no município de Aquiraz, a 22 quilômetros de Fortaleza.

Costa reconhece a mudança que a peça sofre do primeiro para o segundo ato e enaltece essa transformação. Partindo do tom que ele considera de “teatro de deboche” ou “teatro do grotesco”, a dramaturgia sugere ir para uma dramaticidade maior (COSTA, 2008, p. 161).

Novos nomes constam na lista do elenco, como Martha Vasconcelos e Martine Kunz, que contracenaram com Augusto César, Quixadá Cavalcante, Ivany Gomes e Júlio César Maciel.

A convivência grupal marcou a escrita do autor, inclusive influenciando o final do texto, sugerindo modificações. Costa também pontua:

O texto está pontilhado de frases que fizeram parte da vivência do grupo, do nosso repertório interno (pelo menos do grupo que existiu de 1974 a 1977). Elas estão diluídas no contexto e para nós são muito engraçadas. Portanto, a advertência habitual se torna inversa: a semelhança com fatos e pessoas da vida real é mero propósito (2008, p. 161).

8 – “Made In Ceará”, que continha três peças curtas: “Caldeirão dos Milagres”, de Walden Luiz, “À Moda da Casa”, de Marcus Fernandes, e “O Dia em que Vaiaram o Sol na Praça do Ferreira”, de Gilmar de Carvalho (1982)

“Made In Ceará” é uma união de três textos, três peças em um ato. Estreou no teatro do Ibeu-CE em 2 de setembro de 1982. Não obstante montar autores cearenses e contar histórias do nosso imaginário, o Grupo Balaio faz esta peça com a intenção de ser mais cearense ainda, mostrando o cotidiano, o costume e personagens importantes para nossa história.

Em “Caldeirão dos Milagres”, de Waldez Luiz, ao público é apresentado o Beato Lourenço, que vivia em Juazeiro do Norte e era afilhado de Padre Cícero. Ele possuía um boi que era tido como milagreiro. Por causa da crença popular, até dejetos do boi era comercializados, como sua urina (tida como remedia para diversos males) e lascas dos cascos, usadas para fazer chá (Niño, 1997, p. 61).

A polícia mata o animal. Lourenço, decepcionado, recebe apoio do padrinho ilustre e vai morar em uma fazenda, que seria conhecida como o Caldeirão dos Jesuítas. Com a formação de uma comunidade popular no local, a partir da entrada de várias famílias, incomodou os poderosos, que novamente mandaram a polícia agir. Houve um massacre.

Já em “À Moda da Casa”, de Marcus Fernandes, a Praça do Ferreira, no Centro de Fortaleza, é cenário e personagem principal da trama, com seus tipos característicos, como o engraxate, a prostituta e o cego.

A sucessão de personagens que tipificam as folclóricas criaturas que perambulam por Fortaleza dominava o palco.

Por último, Gilmar de Carvalho mostrava o seu “O Dia em que Vaiaram o Sol na Praça do Ferreira”, como em uma reportagem de TV, envolvendo público, repórter e editor. Inspirada em um fato real que aconteceu na capital cearense.

A jornalista Erotilde Honório⁷², no programa “Teatro Vivo”, que era veiculado na “Rádio Universitária”⁷³, comenta que o texto de Gilmar é apenas uma reportagem bem feita, mas pobre de dramaticidade (assim como os outros). Para ela, “é carente da linguagem expressiva de teatro” (NIÑO, 1997, p. 63).

Já José Antônio Lopes, escrevendo para o jornal “Diário do Nordeste”, aponta que somente o texto de Gilmar “consegue passar o seu recado, compondo um painel bem característico de nossa tipicidade e do próprio ‘nonsense’ do Ceará Moleque”. (NIÑO, 1997, p. 63).

Sobre seu texto, Gilmar de Carvalho afirma, em entrevista por e-mail a este pesquisador, que leva “mais em conta a desmontagem de um estereótipo e menos o elenco com o qual se contava. As peças eram sem muita densidade dramática. Era mais um espetáculo e menos uma peça, no sentido de tensão, coesão, conflitos, desfecho”.

Um vasto elenco dava vida às três histórias: Adriano Lúcio, Amélia Alencar, Aída Marsipe, Aurora Miranda Leão, César Ferreira, Deugiolino Lucas, Evandro Moraes, Francisco José, Ivany Gomes, Jota Arraes, Mazé Paiva, Quixadá Cavalcante e Rosália Rodrigues.

9 – “Alarme Geral”, de Zaza Sampaio (1983)

A montagem de “Alarme Geral” marca a primeira estreia de um texto de Zaza Sampaio. Ele já havia escrito “O Aniversário”, em 1972, mas foi censurado às vésperas da primeira récita. O autor ficou inédito até esta montagem do Grupo Balaio.

⁷² Erotilde Honório Silva é médica pediatra, historiadora, jornalista e atriz. Possui títulos de mestre e doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente, é professora da Universidade de Fortaleza (Unifor). É professora aposentada da UFC.

⁷³ É uma rádio vinculada à Universidade Federal do Ceará e à Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura (FCPC).

A trama se desenvolve a partir do contato entre Joana, que está presa por roubar apenas uma lata de sardinha, pois estava com fome, e o guarda responsável por vigiar o local, sempre atento ao regulamento.

Neste texto, Zaza reflete uma realidade: não importa onde se encontre alguém, dentro ou fora de uma cela, a liberdade é possível, é uma condição humana impossível de ser cortada tão somente por grades ou paredes. Essa descoberta é um alarme geral, um alarme pelo qual Joana foi tocada, um alarme, o que ela espera, que toque em cada uma das pessoas (NIÑO, 1997, p. 64).

É inegável associar à temática da peça ao impedimento da montagem do texto anterior do dramaturgo. Embora não tenha sido preso, como Joana, as palavras de Zaza formam um manifesto em favor da liberdade. A sardinha que a personagem roubou para comer é tão vital e necessária quanto o teatro para o povo, alimento para a alma.

Após experiências com elencos grandes, o Balaio agora minimizava nas pessoas e expandia as sensações. Toda a ação se concentrava nas duas personagens, vividos por Karla Peixoto e Quixadá Cavalcante.

10 – “Vice & Versa”, de Gilmar de Carvalho (1984)

Mais um texto do dramaturgo Gilmar de Carvalho é levado à cena pelo Balaio. Para Niño, o grupo “devia uma montagem condigna de um texto seu” (1997, p. 65). Dessa vez, em 1984, foi escolhido “Vice & Versa”, peça que havia recebido o Prêmio Estado do Ceará no ano anterior. No palco podiam-se ver imagens do cotidiano que se mesclam numa estrutura de psicodrama (COSTA, 2007b, p. 31).

Niño registra que a peça revela “os aspectos comportamentais do indivíduo, mostrando as reações diferenciais peculiares ao homem objeto de consumo da sociedade atual” (1997, p. 65).

O próprio autor revela os motivos para criar o texto: “Fiz dez anos desta técnica e quis levar problemas mais densos e pessoais para o teatro. Um dos atores tinha de ser Ivany Gomes, pelo que ele podia representar e enriquecer a cena”.

Novamente o grupo opta por um elenco reduzido. Desta vez, em cena apenas Ivany Gomes, Luciano Cléver e Marcelo Costa.

11 – “Noite de Glória”, de Marcelo Costa (1985)

Com “Noite de Glória”, Marcelo Costa vê encenado o primeiro texto que escreveu pensando na sua “Trilogia do Desamor” e o segundo montado. Antes, “Latin Lover” havia ganhado vida no palco, embora tenha sido escrito posteriormente. O autor ainda lançaria a parte final, chamada “Causa Perdida”.

O próprio Marcelo assume que montou como um “teatrão”, um melodrama com muitos toques folhetinescos, com “um pouco daquela essência de momentos melodramáticos encontrados na História, Religião, na Mitologia, na vida dos grandes amantes” (NIÑO, 1997, p. 66).

O público acompanha a história de uma ex-miss Brasil, Vera Elizabeth Mayer, que é apaixonada por Arnaldo. Já não tão nova nem tão bela, ela é usada e traída pelo amado. Vera tem um amigo fiel, o homossexual Dedé, que a acompanhou em todos os momentos.

Para recuperar Arnaldo, que está enamorado por uma modelo bem mais jovem, Vera recorre à bruxaria e umbanda, mas sempre é enganada. No dia do casamento do rapaz com a nova mulher, a ex-miss, vingativa, o atrai para a última noite de amor e morte.

À despeito da ausência de crítica, foi um sucesso de público (COSTA, 2007b, p. 31), que prestigiou os atores Astrid Miranda Leão, Luciano Cléver, Ivany Gomes e Deugiolino Lucas.

12 – “Canção Dentro do Pão”, de Magalhães Júnior (1985)

A peça seguinte, “Canção Dentro do Pão”, já começava as comemorações pelos primeiros dez anos de atividade do grupo. É uma comédia simples e leve de Magalhães Júnior.

A ação é centrada entre Jacquot e Jacqueline. Ele é dono de uma padaria e apaixonado pela esposa. A amada, no entanto, mesmo com a constante vigília do marido, flerta com Monsieur Finot.

“Encenada em 14 de agosto de 1985, remetia às contradições da Revolução Francesa para a ordem institucional da chamada Nova República”, considera Costa (2008, p. 139). No palco, os atores Deugiolino Lucas, Aurora Miranda Leão, Ivany Gomes, Quixadá Cavalcante,

Henrique Rodrigues e Augusto Abreu (que viria a dirigir diversas montagens infantis em outra fase do Grupo Balaio).

É curioso perceber que o Balaio monta um texto que a Comédia Cearense também levou aos palcos, em 1953. Nesse momento, quando o grupo já estava estabelecido no panorama teatral do estado, não era tão forte a necessidade de romper com os velhos padrões.

13 – “Fogo Cerrado Sob Densa Neblina”, de Zaza Sampaio (1986)

O Balaio monta mais um texto de Zaza Sampaio. “Fogo Cerrado Sob Densa Neblina” estreou em 8 de maio de 1986 e, como define o próprio autor, é “uma novela metafísica em dois atos, porque a trama se desenvolve em dois planos, um real e o outro da memória” (*in* NIÑO, 1997, p. 69). Marcelo Costa classifica o texto como “um retrato da geração dos anos 70, com a carga de conflitos e paradoxos agravados pelo AI-5, hippies, tropicalismo, amor livre, etc.” (2008, p. 139).

Corajosos atores deram vida às personagens marcadas por esse contexto social. Eram eles Marcelo Costa, Ivany Gomes, Aurora Miranda Leão, Socorro Pinto e Néelson Rebouças.

Pedro e Thomás formam um casal homossexual que sai de Minas Gerais em busca de uma cidade grande para viver o amor sem amarras. Quando Pedro encontra o namorado, que partiu primeiro, percebe que o outro está cheio de medos, insatisfeito com a vida que leva e em constantes bebedeiras.

Em um plano paralelo, a mãe de Thomas, uma senhora inválida à espera da volta do seu filhinho, e Dalva, uma cartomante que dá palpites no relacionamento dos dois.

Mais uma vez, Zaza apresenta um texto marcado pela repressão. Em cena não se vê guardas ou generais da Ditadura Militar, mas a mãe possessiva e uma cartomante. As duas determinam atitudes das personagens. A resistência à liberdade não é mais física, e sim psicológica.

Para comemorar o aniversário de dez anos de fundação do grupo foi escolhido mais um texto de Gilmar de Carvalho, um de seus fundadores. “Leste Oeste Side Story” é uma versão da peça “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare, ambientada no Morro do Moinho, no Pirambu, bairro pobre da periferia da Capital. O título remete à “West Side Story”, musical da Broadway e grande sucesso do cinema, lançado em 1961 nos Estados Unidos, que também transpõe o universo shakespereano para a contemporaneidade; no caso norte-americano, às ruas de Nova York.

Para Costa (2007b, p. 30), “a peça põe a nu nossas contradições e misérias num ambiente de escracho ao embalo do som disco dos anos 70”.

A estreia aconteceu em 10 de dezembro de 1986, no Teatro Carlos Câmara (Emcetur). Já que era comemoração da primeira década do coletivo, foi escolhido um texto que abraçasse um elenco composto por mais de 20 atores que marcaram os trabalhos anteriores do grupo. (COSTA, 2008, p. 140). A direção era de Marcelo Costa.

Eram eles: Quixadá Cavalcante, Luís Rabelo, Marcos Aguiar, Deugiolino Lucas, Aurora Miranda Leão, Luciano Cléver, Augusto Abreu, Cláudio Corrêa, Nilson Gomes, Henrique Rodrigues, Paulo Roberto, Evaldo Maia, Ivany Gomes, Martha Vasconcelos, César Ferreira, Astrid Miranda Leão, Regina Abreu, Ruth Alves, Jonathan Albuquerque, Lena e Joaquim e Iris Breno.

A história “envolve duas gangues, cujos chefes cresceram juntos mas o destino os colocou em lados opostos” (Niño, 1997, p. 71). Como no texto shakesperiano, o chefe de um grupo (Nego) se apaixona pela moça da família rival (Lena).

As personagens coadjuvantes são dois publicitários fazendo uma campanha, um empresário, uma mulher da alta sociedade e um frei. Todos conviviam com “homossexuais, prostitutas, travestis, assaltantes, homens e mulheres da noite”.

O autor relembra:

Foi minha despedida (1986). Quis fazer algo pesado e alegre ao mesmo tempo. Um “Romeu e Julieta” no Pirambu, com a antecipação das gangues, da violência que se exacerbou depois com uma história de amor com a trilha da “dance music”. Sempre que ouço Glória Gaynor, lembro dos bares da Leste-Oeste e da última peça que escrevi e foi encenada. Mas isso faz muito tempo... (em entrevista via e-mail a este pesquisador, em 17 de maio de 2010).

Conclusão

Com o trabalho apresentado, podemos perceber a importância do Grupo Balaio para a história do teatro cearense. Em sua trajetória, valorizamos a montagem de textos assinados por dramaturgos cearenses.

Com o coletivo, dando continuidade a uma atitude de valorização iniciada com a Cooperativa de Teatro e Artes e o Grupo Independente de Teatro Amador (Grita), nota-se o Ceará em todos os níveis da encenação. Além da escrita, cenários, figurinos, projeto gráfico, técnicos, contra-regras, atores e diretor eram cearenses.

Essas páginas são resultado de uma tentativa para entender como, naquele momento histórico, o estado era visto e retratado.

Concluimos que a necessidade de encenar autores locais surgiu, simplesmente, da vontade dos artistas de verem textos seus e de seus amigos ganharem vida no palco. Era o direito de ser montado, que dificilmente seria obtido em outros estados do Brasil.

O Sudeste, centro de maior efervescência cultural do país, nos anos 1970, eram ainda mais resistentes às manifestações artísticas nordestinas. Ainda hoje, o homem da região é lembrado, principalmente, como o pobre sem muita instrução que sofre com a seca.

No próprio Nordeste, também os dramaturgos cearenses sofreriam resistência. Há três décadas, a influência de São Paulo e Rio de Janeiro nas produções dos nove estados da região era ainda maior do que a de hoje. Reproduzia-se o que os maiores faziam, do texto a marcações.

E para quê sair da sua casa para ser reconhecido? Os escritores para teatro do Ceará ficaram aqui mesmo e viram suas palavras na boca de seus conterrâneos.

Na primeira década de atividades, notamos o maior número de incursões na dramaturgia local. Os autores montados foram: Geraldo Markan e Gilmar de Carvalho (os dois fundadores do coletivo em 1976, ao lado da atriz Tica Fernandes), Marcelo Costa (o principal diretor do grupo), Zaza Sampaio, Arruda Câmara, Marcus Fernandes, Walden Luís e Magalhães Júnior.

A cada novo texto, um diferente aspecto do ser cearense era mostrado na ribalta. Vemos o Ceará do interior e da capital. Em comédias e dramas, aspectos da nossa cultura são representados em forma de teatro.

Personagens históricos, como Adolfo Caminha (em “Adolfo em Prosa e Verso”), escritor do romance “A Normalista”, o Beato Lourenço (em “Made In Ceará”) e a índia Iracema, protagonista do romance homônimo do José de Alencar, foram representados como personagens ou serviram de inspiração para o escritor.

Momentos importantes da história do estado também foram mostrados nos dramas, como as levas de imigrantes que deixaram o Ceará para seguir na esperança de melhores condições de vida no Amazonas, em São Paulo e em Brasília (em “Corações Guerreiros”). Ou, ainda, a crise na hegemonia exercida pelos latifundiários do interior (“O Caminho das Garças”). Também podemos considerar históricas as peças onde a repressão da Ditadura Militar reverbera no palco (“Alarme Geral” e “Fogo Cerrado Sobre Densa Neblina”).

Em algumas encenações, notamos o grupo mais voltado para o psicológico de suas personagens (“Vice & Versa”). Noutras, a paródia a um clássico (“Leste Oeste Side Story”). Ou, ainda, as montagens mais voltadas para o melodramático (“Noite de Glória” e “Latin Lover”), onde, em alguns momentos, estavam presentes a descontração comumente associada ao cearense (em “Made In Ceará”). Às vezes, o Ceará estava mais presente no autor do texto do que na própria história escrita (“O Rei do Ponto” e “A Canção Dentro do Pão”).

O Grupo Balaio também viu o nascer de um novo dramaturgo: Marcelo Costa. Já diretor e ator do coletivo, ele tomou a função de escritor de textos teatrais. Além dele, o Balaio se deu a honrosa missão de tirar do ineditismo autores que não viam suas palavras ser transformadas em vida cênica.

Nos momentos seguintes, o coletivo deixaria de lado a preocupação com a montagem de autores cearenses e “ganharia o mundo” ao encenar dramaturgos internacionais, como Ibsen, Sófocles e Oscar Wilde, por exemplo. Também entraria em uma fase de grande produção de espetáculos infantis, ajudando a criar plateia e popularizando o Teatro do Ibeu-Ce.

Na atualidade, o Balaio existe mais como uma lembrança do que como grupo ativo. Esporadicamente, antigos integrantes e jovens atores se reúnem e montam ou remontam um espetáculo. Marcelo Costa já não é mais seu diretor, trabalhando atualmente como professor universitário. A última incursão do grupo nos palcos aconteceu em 2009 com a peça “Os Saltimbancos”, de Chico Buarque, que já havia encenado na década de 1990.

Esperamos que este trabalho possa contribuir para registrar esse momento que, consideramos, importantíssimo para o teatro local. Guardar nestas folhas as lembranças desse período pode, em um futuro não tão distante, contribuir para novas pesquisas e, já agora, valorizar o teatro feito no Ceará, por cearenses e para seu próprio povo ver.

Bibliografia

- ALENCAR, Edigar de. O teatro amadorístico em Fortaleza. In: COSTA, Marcelo (Org.) **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- BARROSO, Parsifal. **O cearense**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1969.
- CÂMARA, Carlos. O teatro no Ceará. In: COSTA, Marcelo (Org.) **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- COSTA, Antônio Raimundo da. Contribuição para a história do teatro cearense. In: COSTA, Marcelo (Org.) **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985a.
- COSTA, Marcelo Faria. **Delírio: uma trajetória teatral**. Fortaleza: Grupo Balaio, 2008.
- _____, Marcelo Faria. **Didascália: anais do teatro cearense**. Fortaleza: Casa da memória Equatorial, 2007a.
- _____, Marcelo Farias. **Roteiro da dramaturgia cearense**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.
- _____, Marcelo Farias. **Teatro em primeiro plano**. Fortaleza: Grupo Balaio; Casa da Memória Equatorial, 2007b.
- _____, Marcelo. O primeiro time. COSTA, Marcelo (Org.) **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985b.
- _____, Marcelo. O teatro cearense. COSTA, Marcelo (Org.) **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985c.
- _____, Marcelo Farias. **Trilogia do Desamor e outros textos**. Fortaleza: s. ed., 1999.
- GUILHERME, Ricardo. Uma atriz de 1919. In: COSTA, Marcelo (Org.) **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

- LIMA FILHO, Francisco Geraldo de. **Quando o Ceará entra em cena: identidade e autorialidade no panorama teatral cearense da década de 1970.** Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Teatro – PPGT, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), 2008.
- LOPES, Denílson. Por uma estética de Comunicação. In: **A Delicadeza: estética, experiência e paisagens.** Brasília: Finatec, 2007.
- NIÑO, Maria Carolina Lobo. **Balaio: grupo teatral: cesto cheio de talento, energia e amor ao palco.** Fortaleza: Imprensa Universitária, 1997.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAIVA, B. de. O teatro em Fortaleza. COSTA, Marcelo (Org.) **Teatro na terra da luz.** Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- SERRA, Haroldo. **Retrospectiva: 45 anos da Comédia Cearense.** Fortaleza: H. Serra, 2002.
- SILVA, Erotilde Honório. **O fazer teatral: uma forma de resistência.** Fortaleza: Edições UFC, 1992.
- SILVA, Giselle. **Dança, Paracuru: percalços e venturas de uma trajetória.** Fortaleza: Monografia de conclusão do Curso de Comunicação Social, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará, 2008.
- VIANA, Renato. Teatro Nacional. In: COSTA, Marcelo (Org.) **Teatro na terra da luz.** Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- **Degração de entrevista: José Maria Bezerra Paiva (B. de Paiva).** Disponível em: <<http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/3925/8/B%20de%20Paiva.pdf>>. Acesso em: 13, maio, 2010.

- **Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro.** Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm>. Acesso em 15,
maio, 2010.

- **Blog Fortaleza em Fotos.** Disponível em:
<<http://fortalezaemfotos.blogspot.com/2009/11/tv-ceara-canal-2-pioneira.html>>. Acesso em
15, maio, 2010.