

HISTÓRIA DO TEATRO CEARENSE

Erotilde Honório — Prof. Colaborador do Curso de Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia
Diretora do Grupo Teatro Opção.

“Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador”.

(B. BRECHT)

1. INTRODUÇÃO

Além de um breve levantamento da origem, atualidade e perspectivas do nosso teatro, pretendemos aqui levantar questões em torno da dramaturgia cearense; questionando e tentando u'a maior aproximação das pessoas que fazem teatro, principalmente daquelas que escrevem para teatro, em particular dos nossos autores. Aproximação através de indagações que ofereçam um método de estudo e/ou um caminho de pesquisa, no sentido de abrir maiores perspectivas para avaliar a nossa produção cênica.

Não nos detivemos muito no problema que acarreta a dependência de uma infra-estrutura econômica, que condiciona e limita extraordinariamente nosso teatro, impedindo-o de representar toda a nossa gama de valores como, por exemplo, a dificuldade de se criar e manter um teatro realmente po-

pular. Cuidamos em fazer, com maior incidência, relação aos binômios autor/obra dramática e grupo teatral/filosofia de trabalho.

Nossas indagações situam-se no trabalho dos nossos dramaturgos e dos grupos teatrais — isto é, em que medida eles encaram sua arte como potencialmente viva e voltada para a realidade social, e se ela está harmonizada com as idéias, aspirações, necessidades e contingências da situação regional.

2. ORIGEM

A construção do Teatro José de Alencar, em 1910, significou um marco em termos de edifício teatral, mas o teatro já se fazia em Fortaleza e se fazia na sua origem como se fez na origem do teatro de quase todos os países do mundo, dentro das casas religiosas, com temas religiosos.

A inauguração do Teatro ocorreu no dia 17 de junho de 1910, numa festa em que se homenageou o então Presidente da Província, Nogueira Acióli; e o discurso ficou a cargo de Júlio César da Fonseca Filho. Por ocasião foi apresentado um concerto da orquestra sinfônica de Luigi Maria Smido. A inauguração, a que se chamou “artística” (queriam dizer teatral) se deu no dia 23 de setembro em uma temporada feita pela Companhia da atriz Lucile Perez e do ator Leopoldo Frois.

Sem querer desmerecer o grande talento do ator Leopoldo Frois nem a seriedade da companhia teatral que aqui se apresentou na época, dá para perceber que desde as suas origens o teatro feito por gente da terra era preterido, pois o público preferia os nomes pomposos das companhias e dos atores de São Paulo e do Rio.

Poderíamos citar, além do Teatro José de Alencar, um grande número de outras casas de espetáculo, que serviam no mais das vezes (quando pertencentes a ordens religiosas) aos alunos internos e externos, aos pais dos mesmos, e à co-

munidade em volta, nunca atingindo o grande público do restante da cidade. Dentre elas temos: O Patronato N. S. Auxiliadora (das Irmãs de Caridade, na Av. do Imperador), Cineteatro Nazaré (Otávio Bonfim), Cineteatro São Gerardo (Alagadiço), Salão Paroquial Joaquim Távora, O Centro Artístico Cearense (Av. Tristão Gonçalves c/ Duque de Caxias), Cineteatro Fênix (Praça José de Alencar) Cineteatro União, da União dos Moços Católicos, Cineteatro Santos Dumont (Praça Cristo Rei), Cine Politeama e Cine Majestic, Círculo São José de Operários Católicos (Praça Cristo Redentor), Recreio Iracema (Benfica), O Grêmio Pio X (Praça Coração de Jesus), Grêmio Dramático Familiar, Cineteatro Merceeiros (na praça Gonçalves Ledo, destruído por um incêndio), o Salão de São Vicente (Igreja dos Remédios), O Grêmio dos Navegantes (no Jacarecanga). Como podemos observar, em quase todos os bairros da cidade, na época, havia um local para apresentações, e em torno desse local um movimento cultural de que se alimentava a intelectualidade de Fortaleza.

Destas casas de espetáculo só nos resta a lembrança. A única que ainda abre suas portas a um escasso público dileitante é o Teatro São José (praça Cristo Redentor).

Com relação a outras cidades do Estado, nos princípios da nossa "civilização cultural", destacam-se no setor artístico Aracati, Sobral (com o Teatro São João) e Icó, antes capital do Ceará. Havia, nesses lugares, casas de espetáculos, o que proporcionava o gosto pela arte cênica.

Partindo deste embasamento forjado no teatro das casas religiosas, no teatro que se fazia "no fundo do quintal" e nos "Circos-poeira", o teatro cearense conheceu um grande movimento sobre o qual se assentou uma tradição que permitiu a sua definição como a arte representativa da cultura que se fazia na província — O GRÊMIO DRAMÁTICO FAMILIAR, plantado e nascido sob a égide da inteligência do jornalista Carlos Câmara.

Nasceu a 14 de julho de 1918 o Grêmio Dramático Familiar, ao qual Carlos Câmara deu sua valiosa contribuição,

descobrimo e desenvolvendo, por necessidade imposta pela carência de textos, sua vocação maior: a dramaturgia. Foi assim que a 25 de janeiro de 1919, estreia "A Bailarina", escrita de afogadilho (pela urgência que os rapazes do Grêmio tinham de um texto), quando convalescia da famosa e temida febre espanhola ou bailarina (vinda das ilhas Baleares/Espanha) que provocou grande êxodo do sertão para a capital, configurando um processo sociológico. Em seguida veio "O Casamento da Peraldiana", cuja estreia se deu a 3 de abril de 1919. Fala-se na semelhança da peça em foco com a "Capital Federal", de Artur Azevedo. O enfoque é o mesmo, o espírito idêntico, a semelhança entre os personagens é patente, o gênero é o mesmo.

Temos em seguida "Zé Fidelis" (29 de fevereiro de 1920), a obra do autor que alcançou maior número de apresentações, onde o tipo português é satirizado.

"Calu", que estreou em dezembro de 1920, foi outro trabalho do autor que granjeou a simpatia do público, já conhecedor da qualidade da dramaturgia de Carlos Câmara. Com "A Bailarina", "O Casamento da Peraldiana" e "Calu" — no dizer de B. de Paiva — Carlos Câmara "forma um ciclo sobre a cidade e a primeira transformação urbana, social e econômica que sofreria após a guerra de 14-18".

Outro drama do autor, "Alvorada", foi encenado em 1921. Aqui relata-se mais uma coincidência, desta vez com o texto dramático de Viriato Correia —, escrito em 1919 — "Juriti". Em ambos, a mesma temática: a rivalidade política entre os coronéis do interior. Semelhante também são os nomes dos personagens. Afirma-se que Carlos Câmara não tinha conhecimento da obra de Viriato Correia, pois esta só foi apresentada em Fortaleza de 2 a 12 de outubro de 1924, pela Companhia Brasileira de Comédias do Trianon, no Teatro José de Alencar.

Ainda escreveu e encenou "Os Piratas", a 12 de maio de 1923. Foi nessa montagem que o cenógrafo Gérson Faria pôde desenvolver a sua capacidade criativa, demonstrando tam-

bém o quanto o Grêmio Dramático Familiar havia alcançado em prosperidade.

Por mais evidentes que sejam as coincidências entre a obra de Carlos Câmara e a de Viriato Correia ou dos textos do primeiro com os de Artur Azevedo, esse fato em absoluto não depõe contra o poder de imaginação fértil do autor cearense, contra a capacidade de observação e captação dos efeitos cênicos de seus tipos regionais. Muitas vezes encontramos escritores que se identificam pelo mesmo estilo, mesma escola, mesma temática, sem com isso comprometerem sua obra.

Não está aí o ponto nevrálgico da obra de Carlos Câmara. Detemo-nos muito mais na qualidade do teatro feito pelo nosso conterrâneo, no enfoque que ele dá aos seus personagens, na roupagem com que ele reveste o meio-ambiente. É escassa ou ausente na obra de Carlos Câmara a preocupação com os problemas dos seus personagens, levando em consideração a afirmativa de Câmara Cascudo de que "a missão teatral é expor e advertir". O Teatro de Carlos Câmara gira em torno de um único objetivo, o de divertir. Não apuramos na obra do autor nenhuma intenção que não a de pura observação do popularesco, recheada com um grande potencial cômico.

Discordamos da afirmativa dos compiladores Ricardo Guilherme e Marcelo Costa, na apresentação da biografia de Carlos Câmara no livro: *Teatro: obra completa*: "... sua vinculação com o Estado se realiza não apenas porque aqui nasceu, viveu e morreu, mas por ter produzido um trabalho intrinsecamente comprometido com a realidade de nosso povo". E aqui vale perguntar: comprometido com qual realidade? A observação pura e simples do homem rural, com a maneira de viver, de pensar e de falar estereotipadas? A acentuação dos efeitos da cacofonia com a comicidade que lhe é peculiar, com o único intuito de fazer rir? Os amores à primeira vista, sem qualquer vínculo com o lado prático da vida, eivado de emoções momentâneas, destituído da durabilidade de um sentimento amadurecido pelo conhecimento mútuo? As famílias caipiras transportadas para a cidade pelos

mais comezinhos motivos e suas conseqüentes atribuições na cidade grande? A elegia do homem do campo ao meio rural onde imperavam os bons sentimentos e a camaradagem?

No dizer de Carlos Câmara, a vida no meio rural oferecia todas as vantagens que um ser humano pode desejar para ser feliz, senão vejamos: “no sertão a nossa vida / A nossa vida é mais amena / em nossa aldeia tão querida / tão risonha e tão serena”. Isto com relação aos Inhamuns, merece uma observação: mudou a região ou mudou o homem? É sabido até hoje ser o homem rural o mais esquecido no Nordeste, digo melhor, no País. Era realmente um mundo imaginário aquele no qual o nosso Carlos Câmara colocava os seus personagens. Como poderia ter “uma vida mais amena” o homem que trabalhava de sol a sol e enfrentava os rigores de uma natureza madraستا que lhe castigava com secas intermitentes e episódios freqüentes de epidemias? Como poderia ser uma aldeia “tão risonha e tão serena” se o espectro da fome rondava os seus habitantes tornando-os emigrantes em busca da cidade grande que lhe era desconhecida e hostil em tudo?

Carlos Câmara usou de recursos inimagináveis e de toda gama de artifícios para que os seus personagens tirassem partido de pequenos mal-entendidos e, às vezes, gastava boa parte do tempo dramático nas peripécias, no tom burlesco, algumas vezes na irreverência com o “desejo de proporcionar diversões ao alcance de todas as inteligências e ao sabor do respeitável público”.

Concordo quando os compiladores já citados, referindo-se a Carlos Câmara, afirmam: “Praticamente não evoluiu. Nasceu maduro. Começou e se manteve no mesmo nível de produção artística”.

Num aspecto Carlos Câmara foi inegavelmente insuperável até hoje. No uso que ele fazia da música dentro do seu teatro. Ela como que enfeixava o sentido do momento dramático e estabelecia no espectador um interesse crescente pelo espetáculo.

O gênero desenvolvido pelo autor encerrava o que o público pouco exigente e de espírito acomodado tinha necessidade — um conglomerado de anedotas, canções e danças, levando a uma ação dramática agradável, bem ao gosto dos espectadores.

Nosso povo tem, na sua origem, um pendor especial para a música e as burletas de Carlos Câmara, refletindo os nossos costumes simples, dosados com uma música de boa qualidade dirigidas pela maestria de nomes como Américo Lima, Júlio Marinho, Mozart Donizati, Silva Novo, Ataíde de Freitas Cavalcante e Paulo Neves, fizeram dos espetáculos levados pelo Grêmio Dramático Familiar um sucesso de bilheteria ainda não ultrapassado pelo teatro cearense da atualidade.

Morreu Carlos Câmara em 1939, deixando incompleta “Alma de Artista” e interrompendo também as funções do Grêmio Dramático Familiar, característica do teatro cearense, que funciona sempre em torno de uma figura que lhe traça o destino.

Outros grupos existiram na década de 20. Entre eles o “Recreio Iracema”, que inaugurou o seu teatrinho, no Benfica, em 1923. O Recreio teve como autor Carlos Severo e de sua lavra foram montadas *São João na Roça*, *O Mestre Paulo*, *Macaquinho Está no Ovo* e *Hotel Salvador*. Em 1925, o teatrinho inaugurou a sua seção de cinema, o que sufocou a atividade teatral, posto que, além de mais cômodo “passar” cinema, esta atividade era bastante rendosa em comparação com a encenação de peças, cuja montagem exigia grande dispêndio de dinheiro, quase sempre com retorno duvidoso.

Em 1924, existiu também a *troupe* Renascença, que normalmente se apresentava no Círculo de Operários Católicos.

O Grêmio Pio X, fundado a 3 de maio de 1923, lançou o ator-cantor bailarino cognominado “O Pequeno Edson”. A platéia de Norte a Sul do Brasil vibrou com o talento e a graça insuperável da criança-prodígio. Foi o primeiro ator cearense que chegou a viver uma fase verdadeiramente profissional. Foi elogiado pela crítica de Natal, Recife e do Rio, sendo comparado, pelo crítico Rafael Pinheiro, a Jack Coogan. Seu

grande sonho era o Rio, e tanto fez que para lá se dirigiu em meados de 1928.

Em 1926, aparecem as Irmãs Gasparinas, que integraram a *troupe* do Pequeno Edson. Gasparina obteve tanto sucesso quanto o Pequeno Edson e mais do que este, pois adolescente e adulta, foi a atriz de maior destaque na arte teatral cearense. Infelizmente o seu talento foi obscurecido por uma vida de dissabores e descaminhos em que seu orgulho e a sua extrema vaidade foram a pedra de toque.

Além do Pequeno Edson, no Grêmio Pio X, brilharam vários outros amadores: Antônio Ribeiro, João de Deus, além das Irmãs Gasparinas (Maria de Lourdes e Gasparina). Inúmeras foram as produções do Pio X. Só no ano de 1924 foram encenadas: *Amor por Anexins*, de Artur Azevedo, *Vítimas Sociais*, *Orgulho Abatido*, *Um Erro Judiciário* e *Cristo Redentor*.

Fundado em 1915 o Círculo São José de Operários e Trabalhadores Católicos, produziu vários espetáculos e lançou um novo autor: Silvano Serra, com *Mimosas Serranas*. Do autor Silvano Serra, foram encenadas, no Pio X, *Ideal dos Coronéis* e *Meninas de Hoje* — com a qual foi criticado por dar aos personagens “expressões e interjeições exclusivamente cariocas”.

Com *Eterna Mentira* o autor é reconhecido pela crítica, quando bem a tempo ressalta a sua intenção de dar ao texto características que pudessem ser apreendidas pelas mais diferentes platéias, não como descaracterização regional mas com vistas a uma aceitação universal.

Outro grupo nascido no Círculo São José foi a “Troupe Recreativa Cearense”, que fez a sua estréia a 2 de junho de 1928, com *A Doença de Procópio*, seguindo-se *Tira Pó* e *O Fiscal da Prefeitura*.

O ano de 1933 nos dá a estréia de um espetáculo e o aparecimento da figura de um encenador que marcaria a história do teatro cearense — *O Mártir do Gólgota* — o espetáculo, J. Cabral — o encenador. *O Mártir do Gólgota* teve a sua primeira apresentação na sede do Centro Artístico Cea-

rense, na Av. Tristão Gonçalves, tendo como integrantes do elenco: José de Oliveira, João Dutra Nunes, José Silva, José Barbosa Primo, Nonato Costa, Pierre Freire, Raimundo Menezes, J. Cabral, F. Pontes, R. Tomaz, M. Farias e mais um bom número de contra-regras, maquinistas, aderecistas etc.

Em 1937, *O Mártir do Gólgota* passou a ser produzido pela Sociedade de Amadores Teatrais, contando no elenco com José Júlio Barbosa (nome ainda hoje lembrado pela excelente atuação no papel de Judas), José Limaverde, Gasparina (que continuava atuando), Agenor Vieira, Raimundo Luís e Francisco Martins.

O espetáculo foi muito bem recebido pela crítica da época, ressaltando o luxo da encenação e o desempenho dos atores. A beleza harmoniosa da orquestra, que acompanhava o espetáculo e preenchia os intervalos das mudanças de cenário, chamava a atenção de todos para o esforço no qual se empenhavam os amadores reunidos em torno de um objetivo comum, sem interesses individuais que viessem prejudicar o trabalho a que se propunham.

A partir de 1947, o *Mártir do Gólgota* passou a ser produzido pela Escola Dramática de Fortaleza, tendo à frente Abel Teixeira, Afonso Jucá e José Limaverde. Nesta época o espetáculo passou a se intitular *O Gólgota*.

José Cabral fundou, a 5 de julho de 1933, o Conjunto Teatral Cearense, ligado ao Círculo de Operários Católicos. A primeira peça do grupo estreou no Cineteatro Nazaré (Otávio Bonfim) *Rosas de Nossa Senhora*, de Eurico Celestino Silva. Foi o grupo responsável pela maior divulgação teatral que o Ceará já teve. J. Cabral, homem semi-analfabeto, mas inteiramente dedicado à arte cênica, popularizou-a levando-a às cidades do interior do Estado, mantendo-a nos subúrbios de Fortaleza, proporcionando ao povo mais carente de cultura e entretenimento momentos agradáveis com as suas comédias ligeiras. J. Cabral foi um incansável batalhador, levando espetáculos a lugares sem palco, luz elétrica, ou qualquer outra condição que pudesse favorecer a apresentação. Com certeza, pelas dificuldades enfrentadas pelo CTC,

e a avidez do público carente de diversões, o grupo obteve por parte deste público um carinho todo especial, recebendo, nas localidades onde se apresentava, as mais distintas considerações.

O repertório do CTC foi muito vasto, destacando-se, dentre suas montagens, as seguintes: *Trágica Noite de Natal*, de Amaral Gurgel; *Quanto Custa a Felicidade*, de Alfeu Rabelo; *A Vida de São Francisco de Assis*, de José Júlio Barbosa; *Alvorada*, de Carlos Câmara, e outras de grande expressão. Um dos nomes mais badalados no CTC foi o de Clóvis Matias, que junto a J. Cabral, (ator e diretor) divertiu por muitos anos a platéia do subúrbio de Fortaleza e a interiorana, principalmente nas cidades de Baturité, Redenção e Palmácia. A grandeza de J. Cabral ainda hoje é comentada. São inúmeras as pessoas do atual teatro cearense que fizeram a sua entrada no movimento teatral pelas mãos desse homem rude e de gênio irascível, mas que deixou atrás de si um trabalho realizado com muito amor e muita garra.

Embora reconhecido de utilidade pública pela Assembléia Estadual, o CTC acabou decadente em 1969, apresentando *Rosas de Nossa Senhora*, espetáculo que há 30 anos marcaria a data de sua criação. Velho, cego, decadente e esquecido estava o seu criador. Velho, mas ainda resistente às ingratidões do teatro, dessa magnífica arte teatral tão desprestigiada pelos poderes oficiais.

Fundada oficialmente em 1935, precisamente em novembro, a Sociedade de Cultura Artística não foi propriamente um grupo teatral, mas uma associação que tinha como objetivo promover a arte em geral. Realmente a SCA promoveu de tudo: *ballet*, artes plásticas e música. Foi responsável pela reorganização do Conservatório Alberto Nepomuceno. Inúmeras foram as figuras ilustres que fizeram temporada no Ceará, através da Sociedade: Bidu Sayão, Eleazar de Carvalho, Jacques Klein, Rubem Varga e outros.

Outros grupos surgiram para ocupar a lacuna deixada por grupos que haviam deixado de atuar. A Escola de Teatro

Renato Viana, que funcionou no Teatro São Gerardo; o Conjunto Teatral Santos Dumont, de Clóvis Matias, que surgiu em 1941, no Cineteatro Santos Dumont (Praça Cristo Rei). Clóvis Matias ainda hoje permanece incansável na sua honestidade de homem simples e desinteressado em honrarias e pompas. Continua fiel ao seu amor à ribalta.

Em 1949, surgiu o Teatro Universitário do Ceará, pertencente à Faculdade de Direito, dirigido por Waldemar Garcia, autodidata, o "faz tudo" do teatro cearense. Estreou o grupo com *Vila Rica*, de Magalhães Júnior.

No elenco, nomes ligados aos movimentos artísticos universitários: Flávio Phebo, Frederico Garcia, Fernanda Matos, Lúcia Peralles, Elza Bernardino, Otacílio Alfeu, Gerardo Markan e outros. Uma das mais importantes e comentadas montagens do Teatro Universitário foi a peça de Eduardo Campos, *O Demônio e a Rosa*, com a direção de Waldemar Garcia, que trouxe ao Ceará u'a maior conscientização da essência da arte dramática, do emprego da técnica da interpretação levadas ao esmero. Acontece com Waldemar Garcia a transformação, a modernização do Teatro Cearense. Natural do Crato, onde, a pedido do prefeito, montou *Amor à Pátria*, em 1942, fez nascer na sua terra um grande movimento teatral apoiado por pessoas de bom gosto artístico e preocupadas em oferecer à cidade pequenas atrações culturais que a arrancassem da monotonia em que vivia. Uma figura importante neste movimento foi Manoel Soriano de Albuquerque, jovem literato e magistrado que muito contribuiu com o seu incentivo para o aprimoramento do teatro cratense da época. Escreveu a revista de costumes *Crato de Alto Abaixo*, que marcou época da fundação do teatro cratense e uma outra — *Paroara*, com a qual obteve grande sucesso.

Nomes que merecem ser lembrados, pois participaram ativamente do teatro cearense dando a sua cota de esforço ao seu desenvolvimento, são os de Rufino Gomes de Matos (o "seu" Rufino), humilde e abnegado que por mais de dez anos fez o Conjunto Sacro-Dramático de Fortaleza. Com o Conjunto Sacro-Dramático de Fortaleza, incentivado por B.

de Paiva, nasceu a primeira idéia da realização de um festival de teatro no Ceará em 1957. O festival não chegou a acontecer pois as brigas internas, a instabilidade dos grupos levavam a uma tendência natural para a desagregação de quase todos os nossos empreendimentos teatrais. No festival vinha atrelada a idéia de uma Associação Cearense de Amadores Teatrais, tentativa ainda mais difícil do que a primeira, porque envolvia maiores diferenças tornando os conflitos mais fortes e mais cerrados.

J. Narbal apareceu com seu grupo em 1950. Escreveu e encenou algumas peças na capital e no interior. Geraldo Parente, com o seu Teatrinho da Pró-Arte, tentou pela primeira vez no Ceará fazer teatro dedicado às crianças, faixa da população mais carente de divertimentos e, acima de tudo, esperança de um público amante da arte.

Em 1952, a passagem do grande homem do teatro brasileiro, Pascoal Carlos Magno, com o Teatro do Estudante, veio trazer ao Ceará e ao Nordeste um surto renovador e um incentivo àqueles que como ele trabalhavam por um maior desenvolvimento cultural do País. Foi assim que o grupo Teatro-Escola do Ceará, formado em 1951 e tendo como integrantes Fran Martins, Nadir Sabóia, Eduardo Campos, Marister Gentil e Otacílio Colares, passou a melhor desenvolver as potencialidades artísticas de cada um dos seus integrantes, através de cursos de teatro, organizados por eles próprios, levando a público a sua primeira montagem em setembro de 1952, *A Importância de ser Severo*, de Oscar Wilde.

Influenciado, por certo, pelo Teatro do Estudante, o Teatro-Escola começou a utilizar o que se chama a "prata da casa", dando oportunidade ao aparecimento do autor cearense. Foi no Teatro-Escola que Eduardo Campos, integrante do grupo, teve as suas primeiras peças montadas, embora numa fase, ainda bem precoce, tivesse tido alguns de seus ensaios, hoje desaparecidos, montados pela Escola de Teatro Renato Viana, no Teatro São Gerardo.

O Teatro-Escola participa em Natal do I Festival Nordestino de Teatro Amador, em 1955, com *Os Deserdados* de

Eduardo Campos; em 1956, *A Máscara e a Face* do mesmo autor; representou o Ceará no II Festival Nortista de Teatro Amador, realizado em Recife, tendo como melhor atriz Nadir Sabóia e melhor cenógrafo Flávio Phebo. No III Festival Nortista de Teatro Amador, realizado em Maceió, o Teatro-Escola traz para o Ceará os prêmios de melhor atriz (Fernanda Quinderé) e melhor coadjuvante (Nadir Sabóia), com a peça de Eduardo Campos, *Nós as Testemunhas*. No mesmo ano, participa, em Natal, do I Congresso Nacional de Teatro Amador. Em 1959, vai a Santos participar do III Festival Nacional de Teatro do Estudante, de Pascoal Carlos Magno. A partir daí, o Teatro-Escola começa a se fundir com o Teatro Universitário, dirigido por B. de Paiva, encerrando a sua valiosa contribuição cultural à terra de Alencar.

O Teatro-Escola reunia a elite social e intelectual da terra. O público que o freqüentava era, na sua grande maioria, o público privilegiado, de maior poder aquisitivo. Estava interessado em se divertir, sem exigir do teatro o cumprimento de sua função maior. Ia ao espetáculo “fazer a digestão” (não havia televisão) ou prestigiar alguém de sua roda social. Um grande mérito teve o Teatro-Escola: criou a tradição de espetáculos de alta categoria, e a renovação do teatro cearense teve sua origem nesse grupo pequeno burguês.

Em novembro de 1952, nasce, pelas mãos de Marcus Miranda, B. de Paiva, Hugo Bianchi e Haroldo Serra, o Teatro Experimental de Arte, que estréia com um espetáculo marcante: *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, adaptado por B. de Paiva. Em 1955, realiza um trabalho sem precedentes na história do teatro cearense: monta para seus sócios um espetáculo por mês. Estreou nesse seu novo objetivo, em abril com *Quilômetro 156*, de Lúcia Peota; em maio, encena *Paíol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida; em junho, *Aconteceu Naquela Noite*, de J. Wanderley e Daniel Rocha; em julho, *A Revolta dos Brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira; em agosto, *Os inimigos não mandam Flores*, de Pedro Bloch; em setembro, *Deu Freud Contra*, de Silveira Sampaio;

em outubro, *Camisola de Anjo*, de Pedro Bloch; *Era Uma Vez um Vagabundo*, de J. Wanderley e Daniel Rocha, em novembro, *Um Cravo na Lapela*, em dezembro.

Empreitada dessa monta só seria possível, mesmo nos idos de 52, se levada a cabo por um grupo imbuído do mais alto interesse artístico e destituído de interesses individuais, na mais perfeita demonstração de coletividade.

O Teatro Experimental de Arte trabalhou como uma verdadeira equipe. Havia uma troca de experiência maior, uma evolução mais rápida. Talvez também por este motivo tenha tido um público mais abrangente e mais assíduo, que permitiu um funcionamento regulado, planejado e ordenado do trabalho.

Um outro grupo que teve participação ativa nos meios culturais cearenses foi o Teatro de Amadores Gráficos, de Domingos Gusmão de Lima, que funcionou de 1957 a 1970, levando à cena inúmeras montagens: *Vovó Índia*, de Domingos Gusmão; *Maria da Silva*, de Daniel Barbosa; *A Grande Estiagem*, de Isac Gondim; *O Maluco n.º 4*, de Armando Gonzaga; *Terra Queimada*, de Domingos Gusmão, em que abordava o problema da reforma agrária. O TAG encerrou suas atividades em 1970, com *Vingança Cruel*, de Domingos Gusmão.

De menor importância existiram na época outros elencos, destacando-se entre eles: *O Teatro de Brinquedo*, de Rui Diniz, em que se realizou uma tentativa de se fazer prioritariamente teatro infantil.

Teve início no Ceará um novo grupo — A Comédia Cearense, um movimento que trazia características de um teatro semiprofissional tentando manter apresentações cênicas que atendessem tanto ao público adulto como ao infantil. Nessa área foi descoberto um público em potencial — o espectador infantil — o maior público do nosso teatro. Para esse público, o grupo produziu, durante um ano, espetáculos ininterruptos.

A Comédia Cearense, que tem como marco de fundação o 7 de setembro de 1957, conseguiu reunir a quase totalidade dos jovens idealistas cearenses com muita disposição para o

trabalho e com um novo sentimento de luta por uma causa onde a sensibilidade e o humanismo eram suas armas. Foi assim que numa primeira etapa reuniu em torno de si: Haroldo Serra (o seu idealizador), Hiramisa Serra, Glyce Sales, Rui Diniz, Itamar Cavalcante, Ary Sherlock, Bamam Vieira, Emiliano Queiroz, Gonzaga Vasconcelos e, numa segunda etapa, Gracinha Soares, Edilson Soares, B. de Paiva, Tereza Bithencourt Paiva, José Humberto Cavalcante, Leonam Moreira e Aileda Cavalcante.

O primeiro sucesso de bilheteria da Comédia foi o *Parador de Promessas* de Dias Gomes, tendo na ocasião se firmado como teatro adulto, reconhecido e aceito pelo público. Dirigido por B. de Paiva, participaram do elenco: José Humberto, Gracinha Soares, Tereza Paiva, Hiramisa Serra, Marcus Fernandes, Afonso Barroso, José Maria Lima, Ernesto Escudero e outros. Os cenários idealizados por J. Figueiredo foram executados por Helder Ramos. Vieram a seguir: *Médico à Força*, de Molière; *O Julgamento dos Animais*, de Eduardo Campos; *O Morro do Ouro*, de Eduardo Campos; *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, em que Eliete Regina e Lourdinha tiveram destaque pela excelente interpretação; *O Beijo no Asfalto*, de José Vicente, em que Aderbal Júnior teve desempenho magnífico; *A Barragem*, de Guilherme Neto; *João Gangorra*, de Magalhães Júnior; *Lady Godiva*, de Guilherme Figueiredo, com cenário de Arialdo Pinho; *Rosa do Lagamar*, de Eduadro Campos; *A Valsa Proibida*, de Paurilo Barroso e Silvano Serra, que obteve enorme sucesso nos idos de 1941. Revivida pela Comédia, arrastou ao Teatro José de Alencar um público que lotava diariamente as suas dependências. A opereta estava bem cuidada nos mínimos detalhes. A direção musical a cargo do Maestro Orlando Leite, tendo como regente Nélson Eddy, a coreografia de Hugo Bianchi, cenários de Flávio Phebo, iluminação de Lamartine, assistente de direção Afonso Barroso e direção geral de B. de Paiva. *A Valsa Proibida* excursionou ao Recife e a Maceió, tendo enfrentado na capital pernambucana o dissabor da divulgação irrespon-

sável, pela imprensa local, de “risco de desabamento do Teatro Santa Isabel”, no propósito talvez de que ninguém comparecesse.

A Comédia Cearense incursionou pelas mais variadas atividades artísticas. Em 1963, instituiu sua editora (aproveitando o tempo ocioso da gráfica oficial) e publica os livros: *Clá dos Inhamuns*, de Nertan Macedo; *Os Grandes Espantos*, de Eduardo Campos; *As Cunhãs*, de Milton Dias e *Os Deserdados*, de Eduardo Campos, em português e espanhol; prensa um disco — *Pastoril — Cantigas do Ceará*, com a participação do Madrigal da Universidade Federal do Ceará, e mantém uma galeria de arte — Galeria Sta. Rosa —. Sonhou mais alto ainda: construir o seu próprio teatro, o que deu início graças a oferta do terreno pela Prefeitura Municipal de Fortaleza, na Estância, com projeto de Neudson Braga, cálculos de Waldir Campelo, tendo como engenheiro Rui Figueiredo. Mas o interesse individual falou mais alto do que o idealismo e o bem comum. A estrutura de ferro, já montada, foi vendida, bem como o terreno, e os lucros divididos entre os “idealizadores” da infelicíssima operação. Aconteceu aí a primeira grande traição ao teatro cearense (outras pequenas já haviam ocorrido). A ajuda que as pessoas davam ao teatro não servia a ele nem aos amadores e sim locupletava àqueles que se faziam donos da história.

Pelos nomes que reunia em torno de si, pelo gênio especialmente empresarial de Haroldo Serra e pelo destaque de seu elenco além do carisma de B. de Paiva, a Comédia Cearense sempre e em todos os governos conseguiu vantagens oficiais e gordas verbas para os seus empreendimentos. Se problemas surgiram, foram de outra ordem, porque cargos oficiais não lhe faltaram. O Secretário da Educação na época — Waldir Bezerra — entregou à Comédia Cearense a direção e manutenção do Teatro José de Alencar, pelo prazo de cinco anos, o que foi revalidado no Governo Virgílio Távora, que por ocasião, deu um grande incentivo à cultura, oferecendo um pródigo apoio financeiro. O Governador indica B. de Paiva para a Direção do Departamento de Cultura, cria-se a Aca-

demia de Ballet Vaslav Veltschek, e a Comédia Cearense expande-se e domina o cenário da cultura teatral cearense. O hábito de comandar vicia, e, nem sempre, o ser humano é possuidor de qualidades capazes de superar o desejo de domínio absoluto e de monopólio e é assim que a direção do Teatro José de Alencar pertence às mesmas pessoas da Comédia Cearense desde 1971 e tem sido motivo de ferrenhas lutas e apadrinhamentos políticos, quando das mudanças de governo, em detrimento da imagem do teatro. Nesta época o SNT já beneficiava o Teatro José de Alencar com as suas verbas e, por extensão, a Comédia Cearense, que dando continuidade ao seu trabalho, montou *Casamento da Peraltiana*, de Carlos Câmara, em que Haroldo Serra desempenhou com maestria o papel-título. Em 1966, apresentou *Procurase Uma Rosa*, de Gláucio Gil e Pedro Bloch, espetáculo que marcou a dissociação da profícua associação B. de Paiva-Haroldo Serra. Daí em diante, a Comédia enfrenta uma nova fase, tendo agora como diretor artístico o homem que no papel de produtor tinha sido bastante bem sucedido. B. de Paiva segue outro caminho, do qual falaremos a seguir.

Pelo ecletismo do repertório montado pela Comédia Cearense revela-se uma total desnecessidade de programação ideológica e uma ambição bastante justificável, da universalidade, mas que infelizmente não preparou novos elementos capazes de um teatro mais identificado com a nossa realidade, com a preocupação de registrar informações, tomar pé na situação, entendê-la. Os elementos egressos da Comédia Cearense e que passaram a formar seus próprios grupos eram muito carentes de uma consciência artística. O tipo de repertório e o tipo de espetáculos tinham muito pouco a ver com o gosto do público. O que prevalecia era a opinião do cabeça do grupo sobre o teatro e sobre a própria vida. Daí o crescente desinteresse do público pelo teatro que se fazia aqui.

Em 1960 cria-se o Curso de Arte Dramática (CAD) e, por extensão, aparece o Teatro Universitário, que faz a sua primeira apresentação por ocasião das festividades do Cinquentenário do Teatro José de Alencar. Ariano Suassuna foi o

autor e o espetáculo *O Auto da Compadecida*. O elenco inicial: Gracinha Soares, José Humberto, José Maria Lima, José Maria Cunha, Ilclemar Nunes, Studart Dória, Almir Teles, Otamar de Carvalho, Leonam Moreira, Marcus Fernandes, Nadir Sabóia e João Falcão.

Com o CAD surgiu com toda pujança o nome que durante vários anos fez o milagre do teatro no Ceará: B. de Paiva. Em torno da estranha figura deste homem magro, alto, cabelo desarrumado e andar claudicante reunia-se a juventude cearense, preme de entusiasmo e sequiosa para beber em fonte tão pródiga de conhecimentos artísticos uma nova mentalidade que desencadeou uma determinada compreensão da responsabilidade histórica do artista e que impunha a todos uma nova atitude diante da vida.

O CAD funcionava formando atores e o Teatro Universitário, por seu turno, exibia suas montagens a um público que prestigiava e incentivava os acontecimentos na ribalta cearense.

B. de Paiva era o mito, a figura central, a palavra de ordem, o incansável “feiticeiro” que com sua magia própria e a que lhe emprestava o teatro submetia a todos que com ele trabalhavam a um estado de pureza e compreensão de grande alcance.

Na origem de todo esse movimento artístico que reinou no Ceará no período de 1960 a 1966, encontrava-se Martins Filho, Magnífico (calha bem o título) Reitor da Universidade Federal do Ceará. Preocupado com o desenvolvimento atingido por outras universidades, mormente no setor artístico, autorizou oficialmente, a 24 de fevereiro de 1961, a criação do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará, e completou sua obra quando, em 1963, comprou o velho colégio das Irmãs Ferreira Lima e doou para a sede do Teatro Universitário, do Curso de Arte Dramática e do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Em 1965, com a peça de outro cearense ilustre, precursor do teatro nacional, (José de Alencar — *O Demônio Familiar*) foi inaugurado o Teatro Universitário.

Três nomes fizeram a década de 60 no Ceará, que se pode chamar a década da cultura — Martins Filho, na Universidade, B. de Paiva, no Teatro e Orlando Leite na Música. O Ceará conheceu grandes momentos, com a montagem de espetáculos grandiosos, só possíveis graças à abnegação de seus idealizadores. Ainda em 1961, B. de Paiva conseguiu um dos maiores feitos do nosso teatro: fazer conviver fraternalmente todos os grupos amadores de Fortaleza, reunidos numa grande montagem — *Macbeth*, de Shakespeare. Os grupos Teatro Universitário, Comédia Cearense, Teatro-Escola do Ceará, Teatro dos Amadores Gráficos e Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, fizeram o espetáculo. No mesmo ano, o Teatro Universitário fez *A Ratoeira*, de Ágatha Christie; *Auto da Paixão*, *Triângulo Escaleno*, de Silveira Sampaio, e *Rapto das Cebolinhas*. Em 1962, *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme de Figueiredo; em 1963, *Rosário*, *Rifle e Punhal* e *Cancioneiro de Lampião*, de Nertan Macedo; *Antígona*, de Sófocles. No quarto centenário de Shakespeare (1964), promoveram o “Festival de Shakespeare, com cenas de várias peças do dramaturgo inglês. *Dois Poetas pelo Mundo*, composto de *Onde a Cruz está Marcada*, de J. O’Neil, e *Lamento Pela Morte de Inácio*, de Garcia Lorca, classificado em 5.º lugar na relação dos melhores espetáculos do ano de 1967 feita por Van Jafa.

Maria Minhoca, de Maria Clara Machado, *O Consertador de Brinquedos*, de Lúcia Benedetti foram as realizações de 1968.

B. de Paiva volta ao Rio e o Teatro Universitário passa às mãos de Marcus Miranda, que dirige em 1969 *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Outros grupos, a partir de 1965, tiveram sua parcela de participação nos empreendimentos teatrais, destacando-se o Grupo Teatro-Novo, de Marcus Miranda, Aderbal Júnior e Maria Luiza Moreira, que se apresenta com a peça, de Silveira Sampaio, *Deu Freud Contra*. Seguiram-se os textos de Pedro Bloch, *Uma Janela para o Sol*, *Dona Xepa* e *As Aventuras de Pedro Malazartes*, esta de João Bethencourt, *Essa Mulher é*

Minha, de Magalhães Júnior *Almanjarra*, de Artur Azevedo, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, que deram novo impulso ao Teatro-Novo, apresentando em cena dois bons atores — Jório Nertal e Marcus Miranda, que excursionaram com o espetáculo a Teresina, Mossoró e Natal.

Soninha Toda Pura, do cearense Ilclemar Nunes, marca os 14 anos do colunista social Lúcio Brasileiro. Foi considerada a mais importante montagem do Teatro-Novo, espetáculo vigoroso e violento sem agressões diretas, que graças às críticas de veemente defesa da integridade da família cearense, feitas através da imprensa pelo “pundonor” Themístocles de Castro e Silva fizeram com que o público acorresse ao teatro na expectativa de um espetáculo malicioso. No elenco, atores já conhecidos que mais uma vez correspondiam às exigências dos aficionados.

O Teatro-Novo não se propunha a inovações nem chegou a realizá-las. Fez montagens de boa qualidade, com um senso de profissional e uma dedicação de amador, sempre dentro do teatro tradicional, sem nenhum comprometimento de maior profundidade.

Vale ressaltar como figura de maior expressão no Teatro-Novo Marcus Miranda, formado pelo Conservatório Nacional de Teatro. No Rio, participou de um trabalho de importância nacional — *A Invasão*, de Dias Gomes.

A sua atuação como professor do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará foi das mais interessantes, encaminhando e orientando jovens amadores nos segredos e artimanhas da arte cênica.

3. ATUALIDADE

A partir do Teatro Novo, já podemos falar do atual teatro cearense. Temos assim o Teatro de Amadores de Fortaleza, criado por Maria de Lourdes Martins de Souza; o Teatro Unione, das ex-alunas salesianas; o Teatro Cearense de Cultura; o Teatro Sacy, de Walden Luís e Marcelo Costa; o Grupo

Vanguarda, o Grupo Cactus de Teatro Popular com *Canga e Crença meu Padim* de Leão Júnior, quando apareceu Maria Antonieta, atriz por intuição; o Grupo Independência; o Grupo Artístico de Teatro Amador (GATA), de Atualpa Paiva Reis, com dois espetáculos de sua autoria — *A Moral* e *O Templo*; A CASA, iniciativa de Eusélio Oliveira, B. de Paiva e Gracinha Soares, mais uma tentativa frustrada de reunir as mais diversas atividades artísticas, amparando tendências divergentes que como todas as outras acabou em dissensão e conseqüente desaparecimento do grupo.

O Grupo Experiência, de Carlos Paiva, Edilson Soares e Gracinha Soares, fundado em 1969, ainda não extinto pela única razão de os seus fundadores (alguns deles) ainda permanecerem no Ceará, mas de atuação esporádica na cena cearense. Pecam por negligência e omitem a sua participação que, se levada a peito, seria de grande valia para o nosso teatro.

O Grupo Quintal, fundado em 1971, de Jório Nertal, José Humberto e Cleide Holanda, praticamente extinto com a saída dos dois últimos citados, só funciona quando agraciado pelas benesses da Secretaria de Cultura, por ocasião da Caravana de Cultura (Plano Governamental em extinção). Seus integrantes não estão interessados em fazer teatro; visam muito mais o *cachet* que ora se oferece, e fazer jogral, e dizer poemas é muito mais fácil e menos dispendioso do que montar um espetáculo.

Em 1973 teve início o Plano Anual de Divulgação Artística que reunia num só espetáculo música, ballet e teatro. O movimento contava com o apoio do jornal *O Povo*, Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, Secretaria de Educação, Secretaria do Planejamento, Secretaria de Educação do Município de Fortaleza e Universidade Federal do Ceará. O PADA funcionou de maio a novembro de 1973, todas as segundas-feiras, apresentando espetáculos gratuitos para os estudantes. Na primeira parte do espetáculo, participavam o Quarteto da Sociedade Musical Henrique Jorge, o coral da Secretaria de Cultura; na segunda parte, a Academia de Ballet Eros Volússia e a Comédia Cearense, cujo diretor, Harol-

do Serra, também coordenava o PADA. Como todos os planos de cultura financiados pelo Estado, o PADA teve vida efêmera e funcionou muito mais como meio de popularização dos órgãos que o promoviam do que como teoricamente anunciava o seu coordenador “um belo espetáculo despertando curiosidades, estimulando valores, novas vocações e criando um novo público para aprender a valorizar e prestigiar a arte cearense”.

Surge o Teatro Móvel, em 1974, contando com o apoio do Governo do Estado, vultosa verba do MEC e Prefeitura Municipal de Fortaleza. Segundo o seu diretor Haroldo Serra, o Teatro Móvel “foi realmente uma empreitada arrojada e de grande valor indo aos bairros ao encontro do povo carente de arte e cultura.”

Dentre os blefes do teatro cearense, na nossa opinião, este foi o maior já acontecido. O que se poderia chamar de verdadeiro escândalo, pois verbas são destinadas à “arte e à cultura” quando na verdade o que se faz é um espetáculo que em termos de texto não tem nada a nos dizer de novo e em termos de nível artístico deixa muito a desejar.

O projeto do Teatro Móvel era algo de pomposo. Arquitetos de renomeada dispuseram-se a planejá-lo dentro dos mais modernos conceitos, caixa d'água de acrílico, camarins confortáveis para o elenco, banheiros americanos, etc.

Na realidade, a caixa d'água de acrílico virou moringa de barro, os camarins funcionaram num chão de terra batida, na maioria das vezes lamacenta. Os banheiros americanos viraram pinico de tampa, indignos de ser usados a não ser em caso de extrema necessidade. A lona do tã decantado Teatro Móvel por motivos de economia (para o bolso de quem?) foi costurada na sua montagem por pessoa não habilitada para o serviço quando profissionais ligados a circo sequer foram consultados e no dia da inauguração, por ironia do destino, caiu uma chuva torrencial, expondo as autoridades, o elenco e o povo, a um banho forçado, em local e condições pouco desejáveis. Taí o Ministro César Cals que não nos deixa

mentir. Tanto ele tomava chuva na arquibancada, quanto eu no meio da cena, trabalhando.

Tem-se como certo para o final deste ano a remontagem do Teatro Móvel, para isso metade da verba já se encontra nos cofres do diretor, pois o SNT não mede esforços para agraciar seus apadrinhados, independente da eficiência do trabalho que realizam. A verba em questão destina-se à compra de uma nova lona, (a anterior, segundo o diretor do Teatro Móvel, só tinha vida útil de nove meses, tempo bastante hábil!) quando na verdade se sabe que os circos trabalham uma vida toda com a mesma lona, senão não subsistiam. Mas o certo é que eles não são protegidos de nenhum órgão oficial. As arquibancadas, a chuva, o sol e o cupim se encarregaram de danificar, e as armações de ferro outros elementos da natureza se encarregaram de desviar. Autor a ser montado: "Carlos Câmara", a peça: *Calu*. Sem comentários.

O teatro feito pela Comédia Cearense e Teatro Móvel (são em síntese o mesmo grupo, a diferença se prende apenas ao fato da habilitação às verbas) possui muito mais credenciais financeiras, preferindo lançar autores de prestígio adquirido que revelar um bom autor ainda não conhecido. Louve-se no passado a oportunidade que deu ao público de conhecer alguns grandes nomes da dramaturgia universal. O grupo faz uma "arte gratuita, frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios. da fria e cega vida contemporânea". . . É um teatro que não representa a aspiração do seu povo, não está preocupado com a angústia do homem, prefere apresentar a caricatura da vida.

Um acontecimento que poderia ter marcado proveitosamente a vida cultural das cidades do interior cearense foi o Convênio entre Mobral-Comédia Cearense, de agosto de 1974 a meados de 1976. O Convênio constava de quatro apresentações mensais nos municípios interioranos, uma apresentação por semana. Teoricamente, durante a semana que antecedia os espetáculos, os monitores do Mobral convidavam os alunos e a comunidade para assistirem à peça, faziam uma

espécie de preparação do público. No desenvolver do plano, as apresentações passaram a ser marcada, não em função da comunidade, mas em função da maior comodidade dos dirigentes do grupo. Nunca existiu uma aproximação com a comunidade no sentido de colher dados que enriquecessem o trabalho ou que fornecesse o nível de percepção dos espectadores.

As apresentações ficaram tão deterioradas (o texto era *Alvorada*, de Carlos Câmara), tão aquém do que se propunha (e já de início não propunha nada), que dava vergonha continuar enganando o povo com um teatro mambembe e mercenário. Graças à reestruturação do Mobral local, o Convênio foi sustado.

Outros grupos no Ceará participam da aventura mágica, iniciada por Têspis, na Grécia. Entre eles, o Grupo Grita, que sobrevive, não pelo compromisso teatral, mas pelo compromisso político. Faz uma arte de propaganda demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem. Esquece a contribuição que poderia dar para o encontro da linguagem teatral de nosso tempo, rica de conteúdo, uma arte que tivesse compromisso com o povo, não imposta ao povo, como corpo estranho.

Por ocasião da apresentação do excelente texto de Oswald Barroso, *No Reino da Luminura*, a mensagem política quase que se perdia, dado o nível artístico de péssima qualidade. Ou se faz teatro respeitando e desenvolvendo o caráter intrínseco da arte, ou se faz política, ou o que seria melhor, se faz um teatro de bom nível artístico comprometido com os problemas do povo.

O Grupo Balaio, de atuação regular na cena cearense, tem sido responsável por bons espetáculos montados no Teatro do Ibeu. Entre eles: *Cesarion, o Imperador do Mundo*, de Geraldo Markan; *Os Orixás do Ceará*, de Gilmar de Carvalho; *Castro Alves Pedre Passagem*, de Guarnieri; *O Rei do Ponto*, de Arruda Câmara e, mais ultimamente, *Corações Guerreiros*, de Marcelo Costa, dirigidos com muita seriedade por Marcelo Costa.

O Grupo Emergência tem à frente o dinâmico Celso Almeida, que num ato de coragem incomparável começou montando o autor mais discutido dos últimos tempos: Brecht. Foi com a *Exceção e a Regra* que o Grupo Emergência mostrou ao público cearense que com boa vontade e esforço pode se fazer um teatro pleno de vitalidade, instrumento bem utilizado na intercomunicação de todos, sem a preocupação do engajamento com a cartilha política de algum partido. Um teatro cuja preocupação central é o homem.

Ainda o Grupo Teatro Novo, em nova fase — associação de seu diretor Marcus Miranda a pessoas mais jovens, — nos anos 75 e 76, desenvolveu um trabalho de cunho artístico-educativo tanto na Capital quanto em algumas cidades do interior do Estado. O Grupo iniciou um trabalho sistemático nos Colégios de Fortaleza, visitando um Colégio por semana, indo de classe em classe falando de Teatro para os estudantes, convencendo os diretores da importância do teatro no desenvolvimento do educando, fornecendo aos professores de Educação Artística e Comunicação e Expressão uma ficha-pesquisa para que eles desenvolvessem um trabalho em torno do espetáculo a ser visto junto com os alunos. Este trabalho obteve boa aceitação por parte do corpo docente e discente dos nossos colégios, favorecendo assim a participação do estudante mais pobre que não pode se deslocar para ver espetáculos nos teatros convencionais da cidade, a ter o espetáculo apresentado dentro do seu próprio colégio. Quando da desativação do Grupo Teatro-Novo, este trabalho ficou a cargo do Grupo Teatro Opção que vem desenvolvendo, desde 1977, com aceitação cada vez maior.

O trabalho realizado nas cidades do interior pelo Grupo Teatro-Novo constava de um curso de Educação Artística para professores e estudantes. O curso tinha a duração de 20 horas/aulas e incluía os seguintes conhecimentos: algumas técnicas de Dinâmica de Grupo, Iniciação Musical, Iluminação, Interpretação e Improvisação e Dicção, visando a melhorar o nível de informação do professor de Educação Artística, tão carente de cursos especializados. No encerramen-

to do curso, era realizado o espetáculo, aberto à comunidade, com proposta de debate após o espetáculo, objetivando uma avaliação do mesmo. Este trabalho não pôde ter continuidade dadas as dificuldades financeiras do grupo, pois não contava com a ajuda de nenhum órgão oficial. Fruto dos cursos e espetáculos realizados em Limoeiro do Norte, Iguatu e Quixadá, as duas primeiras cidades citadas dispõem hoje cada qual de um grupo de teatro amador, que desenvolvem as suas atividades artísticas, escrevendo seus próprios textos e tentando evoluir na medida do possível.

Nascido dentro do Curso de Comunicação Social, mais precisamente na disciplina Teatro, por ocasião da montagem da peça que serviria de trabalho à disciplina — *O Padre e o Padre*, de Walden Luís, — o Grupo Teatro Opção vem desenvolvendo até hoje o trabalho que fora suspenso pela desativação do Grupo Teatro-Novo. O Grupo tem se dedicado especialmente à realização de espetáculos infantis. O Grupo encenou *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque, e *Flicts* — era uma vez uma cor —, de Ziraldo, adaptação de Aderbal Júnior — pelos quais recebeu respectivamente o prêmio SNT de melhor espetáculo infantil em 1977 e em 1978.

Outros grupos têm desenvolvido trabalhos de acordo com as suas filosofias e dificuldades financeiras, entrave maior ao processo criativo no nosso meio. Podemos citar o Grupo Pesquisa, de Ricardo Guilherme, que montou recentemente *Valsa n.º 6*, de Néelson Rodrigues, e *Pluft — o Fantasma*, de Maria Clara Machado, ganhando também prêmio SNT de melhor espetáculo infantil em 1978. O Grupo Vanguarda, de Raimundo Lima, que leva à cena exclusivamente as peças do seu autor-diretor. O Grupo Cancela, que se aventurou a montar, em 1977, *Gimba*, um trabalho de grande responsabilidade e do qual o Grupo se saiu satisfatoriamente.

Passaremos a seguir a um breve levantamento de alguns autores dramáticos cearenses, os de maior proeminência, com ligeiras observações sobre suas produções. Não pretendemos ser completa.

Eduardo Campos — montados e remontados pela Comédia Cearense, suas peças foram levadas pelo grupo a vários Estados brasileiros. O público cearense anda cansado das freqüentes repetições de seus textos, que tiveram importância há dez anos atrás, exigindo-se, hoje, uma renovação nos temas, uma identificação com os problemas atuais, coisa que o nosso Eduardo Campos negligenciou, dada a sua participação no cenário das artes teatrais por mero diletantismo. Há densidade dramática nos seus personagens, a trama teatral é bem urdida. Entretanto, o trabalho não caracteriza um teatro nordestino, não é um teatro atuante que procura influir sobre a realidade, mas apenas refleti-la. Eduardo Campos é autor que não chegou a se converter em dramaturgo, não contribuiu com as suas obras para a formação de um teatro preocupado com o seu destino, não apontou um novo caminho, não gerou conflitos, continuou o caminho já trilhado por muitos.

O autor revela habilidade na apreensão dos elementos psicológicos, conhecimento da técnica teatral, linguagem espontânea, bons diálogos, tudo bem a gosto do “teatro naturalista de quatro paredes”. O espectador é mantido na sua posição, quando muito se envolve “comungando com os atores as frustrações e os desesperos dos personagens representados”.

Aproveitando com relação a *Morro do Ouro* a crítica de Ilka Zanotto — *Visão* . . . “Em torno da história desprezível de indivíduos que dão a volta por cima da miséria que os cerca, armou-se um espetáculo cheio de música e de cores, de acordo com o espírito do texto. Entre os muitos modos de resistir à injustiça existe a do desafio sorridente e este é o escolhido por *Morro do Ouro* . . .

O teatro de Eduardo Campos não encarna o verdadeiro espírito do teatro nordestino nem atende aos anseios de liberdade plasmados pela conscientização humana. Dele resulta muito mais a acomodação do que a participação.

Walden Luiz — começou com J. Cabral e fez parte de inúmeros grupos de teatro do Ceará, com passagens por

grupos do Maranhão e Mossoró. No teatro ele faz de tudo. É diretor, ator, cenógrafo, figurinista premiado e autor. Tem uma profunda identidade com as “coisas de teatro” e conhece como ninguém a movimentação e a linguagem cênica. Seus textos: *O Padre e o Podre*, *Miséria e Sonho no Canal* (adaptação do romance de Faria Guilherme) foram montados a partir de 1977 pelo Grupo Teatro Opção. Poderíamos compará-lo a Carlos Câmara no tratamento que dá aos seus personagens e no objetivo pelo qual ele escreve para teatro: fazer rir, divertir. Falta-lhe a profundidade, o compromisso com a realidade, essa consciência de responsabilidade maior para com a cultura, com o desenvolvimento do próprio homem e o seu poder de mudar a história.

Seus personagens são rapidamente esboçados, mantêm um relacionamento superficial, não se dão conta do seu tempo e espaço. Não existe uma auto-reflexão que os leve a um aprofundamento, pois são meros integrantes, espectadores de seu próprio mundo, de suas próprias vidas.

O autor trata os personagens de uma maneira ingênua, no mesmo tom burlesco utilizado por Carlos Câmara. Não há um esforço no sentido do esclarecimento das consciências, da captação objetiva e crítica da realidade que os liberta.

A temática no *O Padre e o Podre*, embora bastante explorada, consegue, através de diálogos curtos, e em verdadeiros *flashes*, manter o interesse do público. A música inserida no espetáculo é o reflexo da ação dramática, infra-estrutura na qual se apóia a “fatia de vida”, a “coisa verdadeira”, dentro da concepção do texto.

Em *Miséria e Sonho no Canal* o tema é praticamente novo e bastante atual. O problema do jogador de futebol é abordado, mas com a mesma superficialidade, o mesmo teatro bem comportado para “fazer digestão”. Não faz propostas, não interroga. Mostra uma Matilde sofrida e conformada com o desemprego do marido, a sujeira do canal, a falta de escola para o filho, sem nenhuma perspectiva de mudança. O texto convencional deu como resultado um espetáculo limpo mas também bem comportado, carente de criatividade.

De Walden Luís temos ainda a adaptação do conto de Jorge Amado, que deu um musical infantil bastante agradável: *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, uma estória de amor. Raimundo Lima — autor de muitos textos, principalmente no setor de teatro infantil. *O Tesouro da Arvore Encantada, A Guerra dos Pirulitos, O Segredo da Moedinha Encantada, No Reino da Fada Encantada, A Fazedora de Estátuas, O Fantasma do Paiol* são alguns dos seus textos, todos montados pelo Grupo Vanguarda.

Raimundo Lima faz um trabalho desprezioso, mas convincente, sem “pedagogismos postiços”, sem infladas teorizações. Seus textos nutrem-se da fantasia do dia-a-dia infantil. O diálogo corre puro, simples, apoiando a concepção do autor, que é dinamizar o processo de desenvolvimento da criança como um ser total.

Muito valiosa seria a publicação das obras do autor, pois, em se tratando de teatro infantil, nós somos uma região carente, como carente está a literatura infantil de textos que promovam a integração da criança com o seu ambiente, com a natureza e com o mundo.

O autor entende de teatro e faz dele seu instrumento, num labor profícuo e dedicado, engajando-se voluntariamente em favor da ação educativa. É nesta perspectiva que o seu trabalho assume um valor histórico, qual seja o de preencher a lacuna existente nas nossas escolas, onde a Educação Artística fica a cargo de pessoas não especializadas e que a desenvolvem aleatoriamente segundo suas próprias aptidões, sem atender as necessidades intrínsecas do educando.

O teatro infantil de Raimundo Lima propõe-se a participar ativamente do processo expressivo da cultura que serve ao homem na sua busca de compreender a existência e comunicar seus anseios de liberdade.

Marcelo Costa — homem afeito ao teatro, a escrever sobre teatro e agora para teatro, desponta no Ceará como um autor que nas palavras de F. Auto Filho “enfrenta com sucesso a problemática social”. No seu texto *Corações Guerreiros*, premiado pelo III Concurso Universitário de Peças

Teatrais, do Serviço Nacional de Teatro, o autor recria uma realidade dramática que se confunde com o próprio ato do conhecimento, dando-lhe uma maior dinâmica e maior abrangência de perspectivas.

O autor coloca em cena o problema da sociedade rural nordestina, resignada e sufocada pela força da classe dominante. Os seus personagens de certa forma são bem conscientes da marginalização, da desvinculação de seus interesses reais. Isto fica bem claro quando, logo no início do texto, o personagem José II afirma "... O erro não está no lugar, meu filho, está nas pessoas. A culpa de nossa miséria não é o lugar, é das pessoas que fazem o lugar".

A peça aborda as três fases de imigração nordestina, e pretende ser, segundo o autor, "uma apologia, um canto de louvor ao Ceará e à sua gente". Não afirmam que tenha conseguido, mas no todo o texto é muito bem estruturado, a utilização dos versos de cordel, da feira nordestina, das ladainhas à escolha do ambiente, o próprio nome dado aos personagens (fruto de pesquisa) constituem uma adequação perfeita a toda concepção da obra.

O texto transmite certa dose de esperança no homem de crença, na aspiração humana de um mundo melhor, fruto da insistência de muitos e desejo de todos. Há uma revolta contida nas palavras de José III na cena I do II Ato: "Isto é azar demais! Um homem não ser dono da sua própria vontade..." Esta revolta, porém, não chega a se concretizar em ato consciente de rebeldia e mudança.

Pela visão social do autor ao abordar o tema, pela crença no homem e a seriedade do seu trabalho, Marcelo Costa é um autor que aos poucos atinge a maturidade desejada pelos artífices deste labor. Merece se lançar sem temor, abordando temas mais vigorosos, dando força e dinamismo à dramaturgia cearense carente de vitalidade.

Gilmar de Carvalho, jornalista, escritor e autor teatral, inaugurou o teatro do Ibeu com o seu *Orixás do Ceará*, a 11 de julho de 1974. No chão de terra batida, bancos improvisados, o teatro do Ibeu (ainda por terminar) transformou-se

num verdadeiro terreiro onde se confundia a magia do teatro com a magia dos Orixás, criando um ambiente telúrico e misterioso.

Trabalho sério e bem construído, encabeça a lista dos textos mais representativos da dramaturgia cearense. Com características de espetáculo total, onde se aliam com perfeição, o canto, a dança, a música, o gesto e a fala, *Orixás do Ceará* coloca com harmonia o espectador em contato com uma cultura marginalizada pelo preconceito.

O texto obteve ótima aceitação por parte do público, dada a seriedade de sua pesquisa, a pureza e integridade do espetáculo.

O autor provou que sempre que as raízes do povo são levantadas, quando fatos significativos da realidade são transformados, o povo se reconhece, participa e aplaude.

Os *Orixás do Ceará* merecia, na verdade, ser repetido, porque foi um espetáculo notável. Gilmar de Carvalho é um autor de expressão e merecia repetir a experiência e crescer a dramaturgia da nossa terra de outros bons textos.

De Arruda Câmara, conhecemos *O Rei do Ponto*, encenada no Teatro do Ibeu, pelo Grupo Balaio. O texto mostra o confronto do homem com a sociedade e com ele próprio. É o tirano existente dentro de cada um de nós que vem a lume quando a oportunidade se apresenta.

O autor leva ao espetáculo um conhecimento do homem de seu ponto de vista muito particular, com base talvez na afirmação de Rosseau "o homem é o lobo do homem". Para Arruda Câmara, o homem é um ser acabado, a evolução dinâmica do espírito perdeu-se no emaranhado da luta política. da obsessão do poder, do desejo de domínio. Transpira do texto a negação do homem como ser transcendental.

Na visão do autor, o homem não busca compreender o processo de transformação, não há uma coerência entre o que ele pensa e o que ele passa a praticar a partir do momento que toma o poder. Convém apontar com clareza o tratamento que o autor dá ao personagem do povo que se faz Rei, no início da cena XI do texto *Rei do Ponto* pág. 30, quan-

do ele castra as possibilidades de reflexão de *Populus II* (Agora Rei III). O autor nega a "democracia como tendência real durante o período de trânsito" e a democracia como a liberdade e o próprio poder é uma etapa do processo de tomada de consciência do homem.

Embora não pertencente às lides teatrais e, conseqüentemente, não profundo conhecedor da técnica teatral, Arruda Câmara domina muito bem as coisas de cena, demonstra qualidades e talento no desenvolvimento da ação.

Os outros textos que compõem a obra do autor, não acreditamos tenham a força e a estrutura de *O Rei do Ponto*, todos anteriores a este, carentes portanto de maior conhecimento e amadurecimento na difícil arte de escrever para teatro.

Esperamos outras produções do autor que proporcionem o seu completo desenvolvimento, o domínio da técnica e da linguagem e conseqüentemente o enriquecimento da dramaturgia cearense.

Eurico Bivar é o mais novo teatrólogo cearense, ainda não conhecido do grande público. Acaba de ser apresentado à comunidade universitária através do texto *Confessionário das Bestas*, estreada a 5 de setembro do ano em curso. Novo no nosso conhecimento, mas de há muito afeito ao labor teatral, é dos autores cearenses o mais perseguido pelos carimbos dos censores federais. Teve três de suas peças vetadas pela censura e proibidas em todo território nacional. Bivar carrega as marcas de quem vê seu trabalho, medida do seu pensamento e da sua busca, prejudicado pela limitação intolerante que sucedeu ao golpe de março de 1964, tolhendo a liberdade de criação.

Sua produção é vasta para a pouca idade que tem, abrangente na temática e no gênero. Possui um total de 14 textos (2 musicais, 3 infantis e o resto adulto) e a proibição que sofreu por parte da censura só lhe serviu para aguçar o instinto criador. Sua peça *Ciranda Madura* está sendo motivo de discussão nos Grupos Experiência e Opção, entre os

alunos da disciplina Teatro do Curso de Comunicação Social, e entre alunos do Curso de Direito da UFC.

O autor aparece no Ceará como um verdadeiro dramaturgo, preocupado com o “processo sócio-econômico-político” porque passa o povo brasileiro, inserido na sua realidade fundamentada nos problemas da sua região, sem esquecer as conotações universais. Coerente na sua argumentação, afirma que “o objetivo principal da arte é a transformação da realidade, pois a arte é necessariamente transformadora à medida em que se discute e leva a alternativas de mudanças”.

Os textos de Bivar são armados de tal forma que estimulam a reflexão do espectador, especialmente nos seus aspectos de rediscutir fatos conhecidos (no caso de *Ciranda Madura*) e criar proposições de um novo sistema.

Seguindo a melhor tradição de musicalidade do povo cearense, poderíamos qualificá-lo de soberbo quanto a sua música, que simplifica a estrutura do espetáculo e prepara a platéia para receber a essência da mensagem.

Eurico Bivar, integrante da Comissão anti-censura surgida quando da realização do I Seminário Cearense de Teatro, colaborou na redação do documento final do Seminário onde explicitava que “a censura ora implantada no Brasil é esdrúxula e arbitrária e que a classe teatral deve organizar-se coletivamente numa ação legal para combater esta violenta forma de opressão”.

Fundou com alguns atores um grupo-amador, Grupo Metal (Movimento Experimental de Teatro-Amador Livre). “O trabalho deste grupo tem conseguido implantar uma parte do meu objetivo de luta dentro do teatro, ou seja, a realidade. As minhas ideologias sendo aplicadas à técnica e à arte com uma preocupação fundamental de não disvirtuar por nenhum momento o teatro na sua forma máxima de elemento da arte direta, real, objetiva e viva”.

Outros autores poderíamos citar, sem contudo, fornecer informações mais precisas acerca de suas obras, uma vez que suas produções não são suficientemente conhecidas. Entre eles, Ricardo Guilherme, com uma produção bastante volu-

mosa, tendo tido apenas um dos seus textos montados por ocasião dos 25 anos de teatro do ator-diretor Marcus Miranda. *O Aniversário* é um monólogo que não nos oferece material suficiente para julgar a obra do autor. Zaza é um outro autor que, à semelhança de Eurico Bivar, teve suas peças proibidas pela censura, limitando, destarte, sua produção e seu reconhecimento público. De Zaza tivemos há poucos dias a leitura de um texto no Teatro Universitário — *Os Sapatinhos do Papa*. — Geraldo Markan, de uma geração de autores anterior a essa, teve um dos seus textos montados no Teatro do Ibeu — *Cesarion, o Imperador do Mundo* — numa temporada bastante longa. Do autor conhecemos também *A Noite Seca*.

4 — PERSPECTIVAS

Na mira das perspectivas do teatro cearense poderíamos estabelecer como necessidade urgente o esforço simultâneo das pessoas atuantes na atividade teatral (diretores, autores, cenógrafos, figurinistas, atores e técnicos) de descer à complexidade dos problemas por que passa a nossa produção artística, analisando as suas posições dentro do momento histórico.

1. Incentivar o autor cearense, através da produção de seus textos, a escrever sobre os problemas do homem cearense dando um significado mais amplo às suas atividades nessa etapa de transformação por que passa o País.

2. Orientar a formação de pessoal técnico, cenógrafo, cenotécnico, aderecista, iluminador, sonoplasta etc., problema que se agrava e que, por negligência das pessoas que fazem teatro, continua sem solução. Durante uma década ou mais o teatro cearense não deu um novo cenógrafo ou cenotécnico. Continuamos com a preocupação de obter bons diretores e atores, quando na realidade o teatro é um trabalho de equipe; a falta ou a incompetência de um dos membros pode prejudicar um espetáculo carinhosamente projetado.

3. Promover um plano cultural amplo com recursos oficiais tentando a compreensão dos poderes públicos, que têm obrigação para com o povo no sentido de apoiar a cultura, conscientes do seu significado e de sua necessidade. O que vemos, no entanto, é o Estado, ao invés de criar condições favoráveis, criando dificuldades. As poucas subvenções vaporizadas sobre os grupos de Teatro Amador do Brasil, pelo SNT, se não foram eliminadas, pelo menos não se tem notícias delas. A grande luta que alguns setores da classe teatral travou no início deste governo para que continuasse na presidência do SNT o Sr. Orlando Miranda, reverteu em grande malefício para a própria classe. O Sr. Orlando Miranda continua no SNT, mas o MEC lhe fechou as portas, a ele e ao Teatro. Perdeu o Sr. Orlando Miranda ou perdeu a classe teatral de amadores, carentes dos escassos recursos do SNT?

No âmbito estadual a coisa ainda é muito mais séria. A ajuda se destina a determinados grupos, obedecendo a critérios de maior ou menor amizade por este ou aquele diretor. A falida Caravana de Cultura conservou durante 8 anos de sua existência os mesmos grupos. Não havia um critério de rodízio nas apresentações. Quem foi escolhido para participar da primeira, ficou cativo sem dar vez aos outros.

Do atual governo, após 7 meses de sua gestão, nada foi realizado ou pelo menos menos planejado. Tive a curiosidade de extrair o que se segue de uma coluna social do jornal *O Povo* de 20/08/79 na qual o colunista respondia a uma suposta pergunta feita a ele por um leitor: "Quais os setores que não sensibilizam o governador Távora?" e o colunista responde: "No meu entender, os setores em questão NÃO (e o grifo é dele) entusiasмам o nosso VT: Arte. Cultura. Desportos. Turismo." Se o colunista tem razão, é melhor guardar a viola no saco e ir cantar em outra freguezia.

O atual secretário de Cultura — Dr. Eduardo Campos — homem ligado a teatro, em consequência esperança maior da classe teatral, até o presente não esbocou nenhum gesto, a não ser, por ocasião da abertura do I Seminário de Teatro, mandar que todos fizessem os seus planos e os apresenta-

sem, pois dentro de 90 dias as atividades estariam tendo início. Estamos com muito mais disso é até agora tudo é silêncio.

Outras atitudes seriam:

— criar uma nova mentalidade nos órgãos de imprensa para que as experiências dos grupos e dos autores fossem veiculadas.

— favorecer o aparecimento da crítica de teatro no nosso meio, pois a “crítica deveria ser a consciência da classe teatral”. Como ser original, projetar inovações, mudar estilo, se não existe um julgamento a partir do que já foi feito? O debate é o caminho, pois nem sempre a qualidade do espetáculo é percebida por uma pessoa que não tenha um conhecimento do processo teatral e uma visão criadora. É preciso, antes de tudo, ser humilde, admitir que não se sabe tudo e tentar a participação. Sobretudo não associar palavras pomposas, de efeito duvidoso e estilo empolado para definir um espetáculo que não se entendeu.

Movimentos existem, que merecem o apoio de todos com efetiva participação. Um deles é a programação realizada mensalmente no Teatro Universitário, idealizada por Ricardo Guilherme, — as leituras dramáticas — que vêm dando oportunidade ao público universitário de um melhor conhecimento da literatura dramática brasileira.

Na UFC, a Bolsa/Arte, na modalidade Teatro, muito poderia fazer pela divulgação do teatro no meio universitário, se outros fossem os recursos financeiros. Mas como a acomodação é o mais suave dos caminhos, reduz-se a divulgação da Bolsa/Arte a um dia obrigatório da apresentação pública e durante todo o restante do semestre as instalações da Bolsa ficam entregues às baratas e à poeira, privando assim o público de momentos de cultura e lazer, e aos integrantes da Bolsa de um maior desenvolvimento através da mostra dos seus trabalhos. Note-se, esse é o único movimento teatral dentro da Universidade Federal do Ceará.

A Federação Cearense de Teatro Amador, órgão que deveria congrega a classe, sofre de um esvaziamento contínuo. As tensões e os conflitos explodem em verdadeiras guerras.

Não há o sentido de colaboração e harmonia; reina um clima de agressividade e violência. A Festa serve muito mais ao carreirismo de uns e ao oportunismo de outros do que às mais altas aspirações e reivindicações da classe.

Impõem-se, portanto, ao teatro cearense a busca de novos caminhos com os pés bem assentados na realidade. A classe teatral unida em torno dos seus objetivos teria força para reivindicar seu lugar no processo sócio-econômico dentro do seu momento histórico.

Por iniciativa de Ricardo Guilherme, foi fundado a 15/11/75, no Teatro São José, o Museu de Teatro, que tem o objetivo da "difusão da Arte-Dramática através da preservação do acervo histórico". Funciona atualmente no Foyer do Teatro José de Alencar. Louvável iniciativa que veio salvar da destruição e do esquecimento tudo que havia sido feito no teatro cearense. O museu tem como acervo recortes de jornais e revistas, textos de autores cearenses ou montados por grupos locais, manuscritos de autores, cartas, documentos, cartazes, programas de peças, folhetins, roupas, algum material de contraregra, convites, ingressos etc. Existe também um jornal mural de todos os acontecimentos semanais que envolvem o teatro.

Outra iniciativa bastante benéfica ao teatro cearense é a instalação do Banco de Textos Teatrais do Ceará, desta vez por iniciativa do Grupo Teatro Opção. Ainda não tem data certa de inauguração mas já vai bem adiantado o trabalho de coleta de textos e outras publicações a respeito de teatro. Tem por objetivo a divulgação do autor cearense em intercâmbio com os grupos de teatro de outros Estados da Federação, fornecer material (textos, artigos, reportagens, etc.) a colégios, centros comunitários e grupos de teatro do interior. O BANTECE funcionará no Salão da Bolsa/Arte da UFC. Pretende dentro de breve tempo lançar o seu jornal de teatro.

Em dezembro de 1978, ocorreu a reinauguração do Teatro Universitário, graças aos esforços do Pró-Reitor de Extensão Raimundo Holanda, do Magnífico Reitor Pedro Barroso, de Faria Guilherme e B. de Paiva que conseguiram re-

cursos junto ao FNDE e ao Serviço Nacional de Teatro para a recuperação das instalações do auditório do Teatro Universitário. Conseqüentemente o Curso de Arte Dramática (Curso de Formação de Ator) desativado a algum tempo por falta de condições de funcionamento reabre suas portas à comunidade. O que nos chama a atenção para a reabertura do CAD é a euforia da recuperação física do prédio, quando não se atenta para uma reciclagem do Corpo Docente, uma reavaliação do que foi realizado nestes 13 anos de existência. O Teatro ganhou novas instalações mas o Curso continua a ensinar "velhas lições". É hora, portanto, de renovar ou pelo menos reavaliar antigas posições e partir para melhor desenvolver e orientar os neófitos da arte cênica.

5. CONCLUSÃO

Do que foi exposto, concluímos que fazer teatro é participar de uma "aventura louca" mas é também estar vivo, é sentir-se um mísero mortal portador de poderes "mágicos" de transformação do mundo. É avançar em outros mundos conhecidos só pelo ideal de HOMEM em busca de outros homens no sentido da participação do belo, da humanização crescente.

A função da arte é algo da maior importância, é o reconhecimento do próprio homem, a descoberta de que ele pode escolher e manejar os objetos, as palavras, a linguagem, fazendo desta instrumento eficaz, potencialmente transformador.

A obra de arte tem a função de levar o espectador a ficar de sobreaviso, a ver o mundo como não acabado, as relações entre os homens como algo a ser melhorado, aperfeiçoado.

O Teatro é este meio vivo, direto (que acontece "aqui e agora") e que precisa estar preservado dentro de nós e que precisa continuar trazendo à luz do dia as verdades escondidas, seja qual for o sistema social ou os objetivos de determinada classe.

O Teatro Cearense precisa se desgarrar do estereotipado, do lugar comum, do já sem efeito, do entretenimento puro e simples, do matuto de cócoras, da “cuspida entre dentes” das “incelências” no velório.

Falta força, fôlego, raça e confiança ao Teatro Cearense. Falta interesse e incentivo aos escritores dramáticos, que ainda não encontraram o seu caminho, não descobriram um veio seguro para desenvolver suas potencialidades. Têm talento mas falta um aprofundamento na sua temática, um comprometimento com a sua Arte, com o seu momento histórico-social. É sempre o superficial, ou a figura padronizada do retirante, da seca, do Padre Cícero. Os seus personagens vêm a vida passar de uma maneira inconsistente, estão ali impelidos pelas circunstâncias.

O Teatro Cearense necessita fazer compromissos mais sérios com os problemas atuais de sua gente, com as classes menos favorecidas, com os estudantes, com a gente das fábricas, com os nossos artesões explorados pelos atravessadores, com a favela do Papoco, com o pessoal do Cajueiro Torto, os abrigados do São Miguel, com o Conjunto Palmeira, com as paróquias e os grupos de jovens, criar laços e vivenciá-los. E principalmente aprender com essa gente, ajudá-los a preservar os seus folguedos, as suas festas, as suas tradições, reconhecê-los como parte importante do processo cultural e promovê-los à participação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BORBA FILHO, Hermilo — *História do espetáculo*. 2.^a ed. rev. aum. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1968. 289 p. (Col. Pontos Cardeais, 2).
2. CÂMARA, Carlos Torres — *Teatro*: obra completa. Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1979. 695 p. (Col. Antônio Sales, 8).
3. CÂMARA, João Arruda — *O Rei do Ponto* — teatro. Fortaleza, Ed. Grupo Balaio, 1978. 32 p.
4. COSTA, Marcelo Farias — *Corações guerreiros*; teatro. Fortaleza, Ed. Grupo Balaio, 1979. 42 p.
5. ————— *História do teatro cearense*. Fortaleza, Imprensa Universitária da U.F.C., 1972. 286 p.

6. A EXPERIÊNCIA bem sucedida do circo como veículo de popularização do teatro. *Comédia Cearense*, Fortaleza, (5): 4-5. 1978.
7. GUILHERME, Ricardo — *Teatro Universitário: retrospectiva 1965/1978*. Fortaleza, Imprensa Universitária da U.F.C., 1978. 27 p.
8. MIRANDA, Marcus — O que foi o plano. *Comédia Cearense*, Fortaleza, (5): 2. 1978.
9. PAIVA, José Maria B. de — O Teatro em Fortaleza. *Dionysos*, Rio de Janeiro, 14 (17): 30-57. jul. 1969.
10. SERRA, Hiramisa — Convênio Mobral Cultural/Comédia Cearense. *Comédia Cearense*, Fortaleza, (5): 3. 1978.
11. TEATRO. In: ANUÁRIO das Artes. São Paulo, Associação Paulista de Críticos de Artes, 1972. p. 18-69.
12. ———— 1973. p. 25-77.