

# A EXPERIÊNCIA DA CIA. ORTAET DE TEATRO NO CENTRO-SUL CEARENSE

Percurso pedagógico  
e processos criativos

José Brito da Silva Filho

## **SECULT CEARÁ**

**Governador do Estado do Ceará**

Camilo Sobreira de Santana

**Vice-Governadora do Estado do Ceará**

Maria Izolda Cela de Arruda Coelho

**Secretário de Estado da Cultura**

Fabiano dos Santos

**Secretária Executiva da Cultura**

Luisa Cela

**Secretária Executiva de Planejamento e**

**Gestão Interna da Cultura do Estado do Ceará**

Mariana Teixeira

**Chefia de Gabinete**

Luziana Pinho

**Coordenadora de Economia da Cultura**

Laizi Fracalossi

**Coordenadora de Desenvolvimento**

**Institucional e Planejamento**

Sofia Leonor Von Mettenhim

**Coordenadora de Políticas de Livro,**

**Leitura, Literatura e Bibliotecas**

Goreth Albuquerque

**Coordenadora de Comunicação**

Ivna Girão

**Coordenadora Jurídica**

Daliene Fortuna

**Coordenador de Tecnologia  
da Informação e Governança Digital**

Thyago Souza

**Coordenadora Administrativo**

**Financeira**

Wilma Jales

**Coordenadora de Artes e Cidadania**

Valéria Cordeiro

**Coordenadora de Patrimônio Cultural  
e Memória**

Cristina Holanda

**Coordenador de Conhecimento  
e Formação**

Ernesto Gadelha

**Equipe da Coordenadoria de Conhecimento e Formação**

Bianca Silva Campello

Daniele Amaral Lima

José Ferreira Mota Neto

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Paula Gomes da Silveira

Raquel Santos Honorio

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará  
e Instituto Br apresentam

# A EXPERIÊNCIA DA CIA. ORTAET DE TEATRO NO CENTRO-SUL CEARENSE

Percurso pedagógico  
e processos criativos

José Brito da Silva Filho



**Coleção  
de Saberes**  
Arte Urgente



**CEARÁ**  
GOVERNO DO ESTADO  
SECRETARIA DA CULTURA

## FICHA TÉCNICA

### ARTE URGENTE

#### Direção e Coordenação Geral

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

#### Direção Administrativa

Ingrid Ferreira

#### Direção Executiva

Pedro Ortale

#### Coordenação Pedagógica

Francis Wilker

#### Produção Geral

Henrique Castro

#### Técnica de Pesquisa e Acompanhamento

Angelica Castro

#### Técnico para Tabulação de Dados

David Paulo

#### Financeiro

Fernanda Araújo e Yane Lima

#### Coordenação de Comunicação

Leo de Carvalho

#### Gestão de Mídias Sociais

Nerice Carioca

#### Design Gráfico de Redes Sociais

Faruk Segundo e Kathelyn Freitas

#### Design de Interface

Leo de Carvalho

#### Produção de Conteúdo

Grasielly Sousa

#### Streaming

Saimon Oliveira Barros

#### Gestão de Tecnologia

Techdiffer

## EDITORA

### QUITANDA SOLUÇÕES CRIATIVAS

#### Organização Editorial

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

#### Conselho Editorial

Alexandre Barbalho, Claudia Leitão, Ingrid Ferreira, Mardonio Barros, Nayana Misino, Paulo Feitosa, Pedro Ortale, Rachel Gadelha, Renato Abê, Vinicius Wu, Nilde Ferreira

## FICHA EDITORIAL

### COLEÇÃO DE SABERES

#### Curadoria

Alexandre Barbalho, Beatriz Furtado, Francis Wilker, Guilherme Marcondes, Roberto Marques, Thereza Rocha

#### Produção

Leo de Carvalho e Pedro Ortale

#### Projeto Gráfico

Faruk Segundo e Leo de Carvalho

#### Diagramação

Faruk Segundo e Lux Farr

#### Catologação

Gustavo Augusto-Vieira

S586e SILVA FILHO, José Brito da ; 1979-

A Experiência da Cia. Ortaet de Teatro no Centro-Sul Cearense: Percurso pedagógico e processos criativos / José Brito da Silva Filho - 1a ed - Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021.

11800 kb; PDF. (Coleção de Saberes)

ISBN 978-65-84558-03-8

1. Teatro 2. Companhias teatrais  
I. Título

CDD: 689



#### MATRIZ

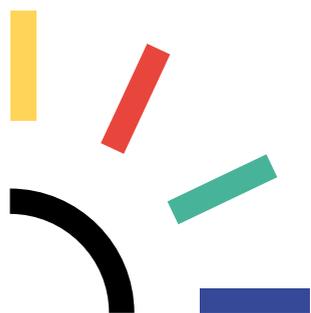
Av. Historiador Raimundo Girão, 366 - Praia de Iracema - Fortaleza - CE - CEP 60060-570

#### FILIAL

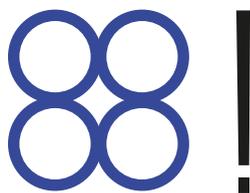
Av. Rio Branco, 115 - 19º e 20º - Centro - Rio de Janeiro - RJ - CEP 20040-004

[www.quitandasolucoescriativas.com.br](http://www.quitandasolucoescriativas.com.br)  
+55 (85) 3235.4063

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará  
e Instituto Br apresentam



**arte  
urgente!**



**Coleção  
de Saberes**

Arte Urgente

Realização



Prod. Executiva



Apoio Institucional



Apoio

Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.007, de 29 de junho de 2020.



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO





# Sumário

<b>Ecologia de Saberes</b>	<b>9</b>
<b>Conhecimento e formação como políticas culturais</b>	<b>13</b>
<b>Uma coleção de saberes urgente</b>	<b>15</b>
<b>Agradecimentos</b>	<b>18</b>
<b>Introdução</b>	<b>20</b>
<b>O Movimento de Teatro de Grupo no interior do Ceará</b>	<b>43</b>
O teatro no estado do Ceará e o surgimento do teatro de grupo nesta região do país	45
O Movimento de Teatro na Região do Cariri	64
O OFICARTE Teatro & Cia e sua influência na Região do Jaguaribe	88
O movimento teatral da cidade de Iguatu (Centro-sul)	97
<b>Um lugar chamado Companhia Ortaet de Teatro</b>	<b>164</b>
A organização do grupo	170

Quem dirige o que? Como surgem os recursos financeiros?	178
O Grupo como espaço de construção de afetos	185
Processos criativos	189
<b>A sede como espaço de fomento e processos criativos e formativos – por uma pedagogia da/na cena</b>	<b>258</b>
Um lugar pra chamar de seu	259
Editais de Incentivo às Artes	273
Pedagogia da cena	277
Projetos formativos	285
<b>Considerações</b>	<b>310</b>
<b>Referências</b>	<b>317</b>

# Ecologia de saberes

*Paulo Feitosa*

*Diretor Geral do Arte Urgente*

*Diretor da Quitanda Soluções Criativas*

“Precisamos ser melhor formados para depois ficar bem informados. Essa é uma tarefa da universidade, para mim, assim como é para ti. É preciso que um tema como esse seja realmente discutido. Ensinar não é trazer para a escola um pacote de conhecimentos, às vezes desarticulados. Ensinar é produzir a possibilidade da produção do conhecimento por parte do aluno”, provocou o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire. A educação superior, desde as origens, busca criar, transmitir e alastrar conhecimento — nas sociedades contemporâneas, a universidade ocupa estratégica posição socioeconômica. Os crescentes cortes de verbas para as instituições federais, no entanto, fragilizam o direito à educação pública: em valores atualizados, o orçamento do Ministério da Educação (MEC) para o ensino superior em 2010 seria hoje o equivalente a R\$ 7,1 bilhões. Neste ano, o repasse é de apenas R\$ 4,5 bilhões.

Com a pandemia de Covid-19, o negacionismo da ciência no Brasil alcançou proporções ainda mais alarmantes: minimização da gravidade da doença, boicote às medidas preventivas, subnotificação dos dados e tentativa de descredibilização da vacina. Diante deste cenário, o grande desafio é repensar o mundo — e a universidade é central na criação de outros possíveis. A Coleção de Saberes, ação do projeto Arte

Urgente, comprometeu-se em divulgar e valorizar pesquisas acadêmicas no campo da arte e da cultura no Ceará, como uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso e interessado em aprender e aprofundar conhecimentos. A partir de uma chamada pública, a iniciativa selecionou pesquisas realizadas em todo o Estado e as disponibilizou em e-books com acesso gratuito.

A Coleção de Saberes elegeu 20 trabalhos originais e inéditos que costuram relevantes debates sobre arte e cultura no Ceará em suas múltiplas linguagens. Álvaro Renê Oliveira de Sousa escreve sobre as contribuições para um teatro negro de resistência; José Brito da Silva Filho aborda a experiência da Cia. Ortaet de Teatro no centro-sul cearense, entre percurso pedagógico e processos criativos; Manoel Moacir Rocha Farias Júnior investiga o gênero na cena performativa-política de Fortaleza; e Thaís Paz de Oliveira Moreira apresenta o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA).

Nas cartografias memorialistas desta Fortaleza em devir, Ethel de Paula Gouveia desbrava a vida esculpida com os pés do poeta Mário Gomes; Carlos Renato Araujo Freire pesquisa o engajamento cultural do historiador Nirez em prol do passado da Capital e da música popular brasileira; e Lais Cordeiro de Oliveira escreve sobre o Rei de Paus e a coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu. No audiovisual, a recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará é objeto de interesse de Luciene Ribeiro de Sousa; e o cinema brasileiro contemporâneo como ato coengendrado na elaboração do morar avizinha-se nas palavras de Érico Oliveira de Araújo Lima.

Adentrando o Ceará Profundo, Izaura Lila Lima Ribeiro resgata memórias brincantes a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo no Crato; e Johnnys Jorge

Gomes Alencar debruça-se sobre a agremiação literária cratense Club Romeiros do Porvir. É também no Cratim de Açúcar que a investigação de Larissa Rachel Gomes Silva sobre bonecas e memórias femininas no processo de poéisis se concentra. O patrimônio e cultura material canavieira do Cariri nos anos 1930 a 1970 é recorte do artigo de Naudiney de Castro Gonçalves; e Yasmine Moraes Alves de Lacerda analisa o universo cultural caririense ancestralmente negro a partir das narrativas fotográficas dos Orixás. Já em Baturité, José Wilton Soares De Brito Souza desenvolve um estudo antropológico sobre a memória e os espaços com ouvidos atentos aos contos e causos de moradores da comunidade quilombola da Serra do Evaristo. Onde tudo que é bonito é absurdo, Ridimuim borda um arquivo radical, impermanente, desorientador, ameaçador, premonitório e infinito do sertão.

O papel da coleção Arthur Ramos nos itinerários do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará é objeto de pesquisa de Maria Josiane Vieira. Ainda nos meandros educacionais, Marise Léo Pestana da Silva questiona como a educação somática possibilita o gesto dançado e quais os aportes para a criação em dança contemporânea. A pedagogia e política na experiência do corpo também instigam Renata Kely da Silva, que estuda memória como território metodológico. Em um texto-corpo-pensamento, por fim, Noá Araújo Prado nos apresenta escritos de uma Guerra Planetária ao encarar de modo radical o não-distanciamento do seu corpo de pesquisadora.

Essa pluralidade de conhecimentos heterogêneos que se entrelaçam é nomeada pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos como “ecologia de saberes”. Nos feitiços subterrâneos das vidas, severinas e de viés, os saberes correm

velozes feito sangue nas veias e atravessam gerações. Dos profetas das chuvas aos seminários nas salas de aula, cultura é tudo aquilo que construímos entre todos. “Volto a dizer que a universidade não tem de salvar-nos, não se trata de salvar ninguém, digamos mesmo que a universidade tem de assumir a sua responsabilidade na formação do indivíduo, e tem de ir além da pessoa, porque não se trata apenas de formar um bom informático ou um bom médico, ou um bom engenheiro, a universidade, além de bons profissionais, deveria lançar bons cidadãos. Creio que universidade pode, creio que vós podeis”, apostou o escritor português José Saramago (1922-2010) em conferência realizada na Universidad Complutense de Madrid no ano de 2005.

As autoras e os autores publicados na Coleção de Saberes receberam pagamento pela pesquisa, medida de estímulo, reconhecimento e respeito ao trabalho intelectual. Pensando em uma maior acessibilidade dessas pesquisas, os e-books possuem ainda um versão em audiobooks.

# Conhecimento e formação como políticas culturais

---

*Fabiano dos Santos Piúba*

*Secretário da Cultura do Estado do Ceará*

*Doutor em Educação (UFC), mestre em História (PUC-SP)*

A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE) realizou no âmbito da Lei Aldir Blanc, um conjunto de editais que se conectam com seu Plano de Gestão 2019 - 2022, denominado “Ceará, estado da cultura”. Dessa maneira, realizamos nossas ações de acordo com os eixos das políticas e dos programas estabelecidos no Plano Plurianual – PPA e do Plano Estadual da Cultura, instituído pela lei 16.026/2016, sancionada pelo governador Camilo Santana. Dentre os eixos de atuação e programas, destaca-se a “Promoção e Desenvolvimento da Política de Conhecimento e Formação”.

A agenda de formação e conhecimento ganha relevo na Secult a partir de 2016, obtendo status de programa orçamentário e se transformando em eixo das políticas culturais, além de uma Coordenadoria própria na estrutura da Secretaria. Foi assim que lançamos o “Edital de Chamamento Público para Programa de Formação e Qualificação para o Setor Artístico/Criativo do Ceará”, visando à manutenção e o fortalecimento da economia da cultura e das expressões artísticas em nosso estado.

O próprio edital estabelecia um roteiro para apresentação das propostas, considerando a clareza de seus objetivos em desenvolver um programa de formação e qualificação da

cadeia produtiva da cultura, promovendo a qualificação artística e técnica, possibilitando a geração de renda, desenvolvimento pessoal e profissional, com ênfase no empreendedorismo dos setores criativos e produtivos por meio não só de projetos, mas também de planos de negócios e de marketing, bem como de planejamento estratégico para gestão administrativa, jurídica e financeira. Noutras palavras, tínhamos em mente a necessidade da qualificação dos projetos, mas também de sua gestão e resultados. Além desses objetivos específicos, destacamos a promoção e difusão do conhecimento científico e acadêmico, considerando que formação e conhecimento são agendas indissociáveis.

O edital teve como instituição selecionada o Instituto BR Arte que apresentou um projeto de excelência para os objetivos estabelecidos pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Os Ateliês de Criação com formação artística e técnica, as Janelas Formativas com 100 cursos livres, a Agência de Futuros com suporte técnico e de gestão de projetos e a bela proposta da Coleção Saberes com a seleção e publicação de 20 pesquisas inéditas foram linhas de ações do projeto “Arte Urgente: a cultura como farol do Ceará”.

A “Coleção de Saberes” reúne um conjunto de títulos extremamente relevantes para a pesquisa e produção do conhecimento acerca do fazer artístico, do patrimônio cultural e da memória, da diversidade e da cidadania cultural no Ceará e no Brasil. São vinte obras selecionadas que não deixam de expressar o caráter de urgência, de emergência, mas também de resistência, componentes próprios das artes e da cultura como criação, reflexão, pensamento, posicionamento e reinvenção de vidas e de mundos.

# Uma coleção de saberes urgente

---

*Alexandre Barbalho*

*Professor dos PPGs em Sociologia e em  
Políticas Públicas da UECE*

*Líder do Grupo de Pesquisa em  
Políticas de Cultura e de Comunicação – Cult.Com*

A cultura é o lugar da norma e da regra. A vasta tradição de pesquisas e elaborações teóricas das ciências humanas e da filosofia fundamenta tal afirmação. Contudo, é esse mesmo estabelecido corpus de conhecimento que informa como a cultura também é o lugar da crítica e do desregramento.

Esse formato bifronte da cultura, essa sua tensão constituinte, impõe uma lógica processual e múltipla que resulta nas diferenças diacrônicas e sincrônicas entre os mais variados tipos de agrupamentos humanos. Tal tensão pode receber diversas leituras. Para um pensamento conservador, por exemplo, quando a cultura afirma a coesão ela se denomina de civilização. Quando, ao contrário, ela dá vazão à contestação, se manifesta como barbárie.

Podemos entender essa tensão também como uma relação agonística, uma disputa cujo sentido final é adiado infinitamente. Contudo, parece que nesse jogo, o adversário que está há bastante tempo em situação de defesa, quase acuado e pedindo desculpas por ainda permanecer na disputa, é a cultura como exercício crítico. “A cultura é a regra”, afirmou Jean-Luc Godard em seu filme *Je vous salue, Sarajevo*. Ou

tempos mais atrás, quando visitava o Brasil nos anos 1980, Félix Guattari, em debate com o movimento negro na Bahia, dizia que a cultura era um “conceito reacionário”.

Trazer essas duas colocações deslocadas de seu contexto discursivo tem o intuito de provocar o leitor e possibilita destacar a importância da “Coleção de Saberes” inserida no projeto de sugestivo nome: “Arte Urgente”.

Reunindo um conjunto de pesquisas que foram originalmente dissertações ou teses acadêmicas, em diversas disciplinas, a coleção amplia o pensamento crítico e não normativo sobre a cultura feita no ou sobre o Ceará. São vinte títulos que refletem o estado a partir de uma perspectiva ampla, nada provinciana, no sentido pejorativo da palavra, de visão tacanha, mesmo quando toca em assuntos profundamente provincianos, no bom sentido da palavra, das coisas que nos afetam.

Trata-se portanto de uma **coleção de saberes urgentes para os tempos que correm.**



## Agradecimentos

Durante a escrita dissertativa tive momentos de solidão, de intimidade, de imersão em minhas memórias, na particularidade do meu ser/fazer. Mas, assim como os processos criativos aos quais tenho realizado como encenador, ela também partiu do encontro com o outro, de trocas e compartilhamentos. Sendo assim, gostaria de agradecer a todas, todos e a todes que contribuíram de forma direta e indireta com esse caminhar.

Sou grato:

Aos meus pais, Erundina e José Brito, minha maior inspiração e referência, por terem me oferecido o apoio, incentivo e condições necessárias para as artimanhas do saber;

A Deus, por me abençoar em minha jornada e, no tempo certo, realizar todos os meus sonhos e projetos;

Ao meu companheiro, Claudio Leôncio, por trilhar comigo esse caminhar nas angustias, aflições e contentamentos;

Aos amigos queridos Luiz Renato, Cecília Maria, Juscelino Santos, Cicero Joaquim, Jerônimo Vieira, Faeina Jorge, Edceu Barboza, Rita Cidade, Gilsimar Gonçalves (Mamá), Damião Ronald, Reginaldo Linhares, Carlê Rodrigues, Cleodon de Oliveira e Mara Araújo, pelo incentivo e apoio.

À Escola Estadual de Educação Profissional Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, pelo apoio, compreensão e incentivo. Em especial ao diretor professor José Roberto, sem a sua sensibilidade, generosidade e apoio, acredito que não teria conseguido concretizar esse sonho.

À minha turma de mestrado, pela troca de afetos, atravessamentos e conhecimentos nos meses de encontros que vivenciamos juntos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, por possibilitar o aprofundamento na pesquisa nas artes da cena.

Aos professores doutores Maria Alice Possani e André Carrico, que de forma muito generosa compuseram as bancas de qualificação e defesa e em muito contribuíram com suas observações para essa pesquisa.

À minha orientadora linda e maravilhosa, Professora Doutora Melissa dos Santos Lopes, por acreditar nesse projeto, abraçá-lo como se fosse seu, ter uma paciência enorme e por não desistir de me impulsionar a querer fazer sempre mais e melhor.

Em especial, à Companhia Ortaet de Teatro, meu mais duradouro amor, meu lugar de refúgio, minha maior inspiração e objeto de estudo dessa escrita.

E aos meus companheiros de jornada Aldenir Martins, Vandeir Fernandes, Betânia Lopes, Cleilson Queiroz, Franciêlio Silva, Ronald Petrelli, Marcos Bandeira, Ronayan Melo, Aldilene Martins, Luana Norões, Carla Rosana, Valder César, Angélica Braga, Andresa Lucena, Luana Ferreira, Nicole Costa, Cecília Martins, Bruce Willis e Joana D'arc Vitoriano. Por compartilharem comigo amor pelo teatro e acreditarem nesse projeto de vida chamado Cia. Ortaet de Teatro.



# Introdução



Convido o prezado leitor a caminhar comigo pelas veredas da memória e juntos descortinarmos um pouco desse percurso do fazer teatral, que é um embricamento de duas histórias que se misturam numa simbiose entre o coletivo e o individual na construção da Cia Ortaet de teatro e da minha própria história nas artes da cena. Para a pesquisadora Patrícia Leonardelli (2008, p. 5), a memória “quando trabalhada em função da construção do depoimento pessoal, e a disposição dos conteúdos históricos do performer para a criação, exige um trânsito criativo, intenso e acelerado entre os conhecimentos aprendidos e em apreensão”, construindo um significado de experiências armazenadas.

Com base nessa ideia, relatarei as experiências da Cia Ortaet de Teatro, da qual sou um dos fundadores, mas antes traçarei minha trajetória de experiências desde os tempos da escola e do teatro feito na igreja até o meu encontro com o teatro de grupo.

No que diz respeito à metodologia, este trabalho é uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, descritivo e investigativo e pretende realizar o levantamento acerca dos procedimentos vivenciados pelo referido grupo na construção de seus processos criativos e formativos. Através da investigação dos registros e relatos dos artistas, utilizo este material como aporte necessário para a análise

do percurso de existência da companhia, tais como: documentos, material de imprensa, programas de espetáculos, entrevistas e projetos realizados.

O pesquisador Adilson Florentino, em seu artigo “A pesquisa qualitativa em artes cênicas: romper os fios, desamarrar as tramas”, traz a seguinte afirmação:

Há um considerável universo teórico e metodológico para desenvolver a pesquisa qualitativa no campo das artes cênicas a partir da diversidade de tradições analíticas ancoradas, principalmente, nas ciências sociais. Na tensa relação entre ciências sociais e artes cênicas se dá a gestão de um espaço inter e transdisciplinar que ainda não está suficientemente explorado, mas que permite suscitar diversas reflexões (FLORENTINO, 2012, p. 123).

Florentino ainda salienta que:

A abordagem qualitativa em artes cênicas parte do pressuposto básico de que o universo é construído de símbolos e significados. Nesse sentido, a intersubjetividade constitui uma peça chave na investigação qualitativa e o ponto de partida para captar de forma reflexiva os diferentes significados estéticos e sociais (FLORENTINO, 2012, p. 124).

Portanto, a pesquisa qualitativa em artes cênicas se reveste de fundamental importância, uma vez que possibilita ao pesquisador, que nessa investigação também é parte da pesquisa, traçar diálogos

com a carga simbólica e semântica presente no acontecimento teatral e na sua relação dialógica com a tessitura social. O procedimento metodológico a ser utilizado na escrita dissertativa será o estudo de caso. Este partirá dos processos criativos de *Preta Bigode Bar*, *Silêncio por um minuto* e *NECI*, realizados junto aos integrantes do coletivo.

A abordagem qualitativa e o estudo de caso foram utilizados como procedimentos metodológicos desta pesquisa, permitiram os suportes necessários para a efetivação de um diálogo entre o pesquisador e o pesquisado, uma vez que há uma simbiose entre a minha história e a da Cia Ortaet de Teatro, num percurso quase que uníssono na trajetória de vivência e experiência na arte teatral, onde as fronteiras são borradas entre a minha própria história e a do coletivo, haja vista que falar da Cia Ortaet de Teatro é falar de mim mesmo, num trânsito constante entre memórias e experiências que se confundem. Tais procedimentos metodológicos me permitiram compreender os processos de criação e formação empreendidos pela Cia. Ortaet de Teatro na sua sede Galpão das Artes, bem como os materiais teóricos e epistemológicos que discutem e analisam essa temática.

Assim sendo, o teatro me ofereceu a possibilidade de me conhecer melhor, de me aceitar enquanto indivíduo, fortaleceu-me enquanto cidadão e foi fundamental na construção de minha identidade. Por meio desta arte, pude dar forma a realidades outras, muitas vezes inatingíveis, oníricas, mas que se tornam reais no espaço/tempo do acontecimento

teatral. O teatro me permitiu ver o mundo com um olhar preocupado com as demandas sociais e que vai além das determinações e padrões sociais. Ver o outro de maneira generosa, de igual para igual.

De forma especial, o teatro me libertou em um ponto, de aceitar minha sexualidade sem culpa e sem amarras. “Mais do que as minorias raciais, étnicas e de gênero, são os *gays, lésbicas, travestis* e *transexuais*, um dos seguimentos sociais que mais sofrem preconceito e discriminação dentro de nossa sociedade” (MOTT, 2003, p. 19). O teatro permitiu que eu visse além do que me atormentava, que eu não era culpado e que não estava em pecado por ser assim.

Mostrou-me um mundo de infinitas possibilidades como ator-diretor-criador. E, acima de tudo, enquanto cidadão me ofereceu um espaço de aceitação no qual me sinto um ser humano melhor.

Meu relato será breve e, nesse texto inicial, irei me ater a cinco momentos que marcaram minha trajetória artística e que ainda reverberam em mim e na minha práxis enquanto encenador.

O primeiro desses momentos foi quando me deparei com o teatro, ainda criança, na escola, mais precisamente na Educação Infantil, popularmente conhecida como “jardim da infância”. Não me recordo bem ao certo que festividade a escola estava celebrando, mas sei que se tratava de uma data comemorativa. Lembro-me de estar vestido/fantasiado de elefante. Recordo-me que estava ansioso, com um frio na barriga que até hoje sinto ao subir no palco.

Hoje entendo que naquele momento um trânsito se estabelecia entre o elefante e eu mesmo, os dois coabitavam o mesmo espaço, num jogo constante entre personagem e ator, o qual perceberia com maior propriedade como o passar dos anos e da minha experiência no teatro.

Eu não me reconhecia ainda como ator e tampouco tinha domínio técnico ou conceitual dos instrumentos utilizados na arte de atuar. Afinal, eu tinha sete anos de idade e o teatro, para mim, era algo ainda desconhecido. Mas algo diferente aconteceu (e só anos depois tomaria conhecimento do que era) quando comecei a fazer teatro de grupo.

O segundo episódio aconteceu no Dia das mães, dentro de uma igreja<sup>1</sup> lotada. Fui um dos escolhidos para apresentar. Tomei a poesia em minhas mãos e durante dias passei a decorar, ensaiar e recitar para as paredes e móveis da minha residência, num treino constante e também disciplinado, para não fazer feio no grande dia da minha estreia. Como se eu, naquele momento, tivesse a noção do significado disso. Sabia, no entanto, que no dia determinado não poderia fazer feio, decepcionar a tarefa incumbida a mim pela Tia Socorro<sup>2</sup>. Além disso, precisava impressionar minha mãe e as outras mães que ali estavam, bem como os meus colegas de sala, pois já havia certa competição entre os adolescentes da turma para identificar quem eram os melhores.

Quando as cortinas se abriram eu estava em frente ao público, com tudo pronto para o acontecimento. Quando, de repente, o vazio se fez presente. Minutos atrás eu ainda rememorava cada

| 1 | Igreja Evangélica Assembleia de Deus, foi onde congreguei as duas primeiras décadas da minha vida.

| 2 | Socorro Agostinho era professora da escola dominical na sala dos adolescentes, presidente do Departamento Infantil e quem organizava as festividades do Dia das Mães.

linha, cada verso, cada entonação, mas, subitamente, veio um esquecimento emudecedor, que causou um instante de suspensão. Só duas palavras vinham a minha cabeça, e eram balbuciadas por mim ao público: “mamãe querida”.

Naquele momento, o que de verdadeiro e potente se instaurou foi o silêncio totalmente preenchido de verdade, de intenção, de nuances e sensações, de uma corporeidade tensionada. E ao mesmo tempo dilatada, em estado de entrega absoluta, pois a performance desejada não aconteceu.

A terceira experiência foi quando trabalhava em uma confeitaria, na realidade uma lanchonete de salgados, chamada Eliésio Confeitaria. Eu adorava os efeitos de maquiagem que via na televisão, em filmes, novelas e programas de TV, como Vídeo Show (Rede Globo) e Domingo Legal (SBT). Certa vez, levei para casa um punhado de massa de risole e com ela fiz uma máscara que cobriu toda a cabeça e rosto, deixando a impressão de que eu tinha sofrido queimaduras graves e perdido todos os pelos da cabeça, deformando as minhas feições. Enrolei-me em um lençol velho e puído, deixando de fora só o rosto e parte da cabeça. Então saí pelas ruas da cidade de Iguatu, no Ceará, a pedir esmolas nas casas da vizinhança sem que ninguém me reconhecesse, causando nas transeuntes reações de espanto, medo e consternação pela situação daquele moribundo. A personagem se instaurou de tal forma que a empatia entre o ator (não ator) com os espectadores (não espectadores) aconteceu, conferindo ao acontecimento a imanência de uma verdade, por assim, cênica. Senti-me, naquele dia, verdadeiramente um ator.

No quarto momento, eu tinha mais ou menos 17 anos. Estava passando em frente ao Centro de Ativação Cultural Humberto Teixeira quando um amigo me chamou para entrar e observar o que estava acontecendo. Estava acontecendo uma apresentação teatral, não recorro ao certo qual, mas aquilo tudo me chamou a atenção. Os figurinos, as músicas, os cenários, a maquiagem e, acima de tudo, a *performance* dos atores e atrizes. Era tudo muito diferente dos jograis e peças em datas comemorativas que fazíamos na Igreja. Tudo parecia tão grandioso, tão sedutor e tão vivo. Era como se o acontecimento que estava ali a minha frente me chamasse! Encantei-me e saí dali com uma certeza: queria fazer parte daquilo tudo.

Mal sabia que o destino me reservava uma surpresa. Tornei-me colega de um ator da minha cidade, Damião Ronald<sup>3</sup>. Durante uma conversa, ele me perguntou se eu gostaria de fazer teatro, respondi de imediato que sim. Dias depois, me levou para uma reunião com um dos grupos da cidade, justamente o que relatei e pelo qual tanto me encantei: Grupo Metamorfose de Teatro<sup>4</sup>. Este foi o coletivo responsável por minha primeira experiência no movimento de teatro de grupo, e de lá para cá não consegui mais parar.

Começo esta escrita como quem quer estabelecer um olhar de distanciamento e, ao mesmo tempo, vislumbrar por meio de outra perspectiva o meu lugar, ou pelo menos uma fração deste, que me permita entender onde me encontro na produção artística, na pesquisa acadêmica e no meu caminhar

| 3 | Ator, diretor, humorista e animador cultural da cidade de Iguatu e fundador do Cia. Dupla Face de Teatro.

| 4 | O Grupo Metamorfose foi por mais de duas décadas, um dos coletivos teatrais mais atuantes na cidade de Iguatu, sendo responsável por movimentar durante anos a cena teatral e cultural do município.

no teatro e na vida. Estas são questões tão profundas, que espero que este espaço de experiência consiga nortear caminhos possíveis de respostas.

Assim, o que tem sido experimentado neste encontro com o teatro, e em particular com o quinto momento marcante da minha trajetória teatral, se dá nas experiências vividas na Companhia Ortaet de Teatro, que me possibilita um atravessamento que me toca e faz pensar algo sobre mim, sobre o outro, e várias destas questões têm me inquietado.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Onde estou no mundo das ideias? Do pensamento? Da arte? O que me atravessa? Onde me atravessa? Onde eu atravesso? Onde me situo como sujeito do conhecimento, da experiência? Estas têm sido questões bem presentes neste caminhar.

Meu percurso dentro do teatro, nesses vinte e dois anos, me proporcionou e tem proporcionado diversos atravessamentos. Vinte destes têm sido na Cia.

Ortaet de Teatro, de maneira que minha história no teatro está entrelaçada e se confunde com a da Cia., visto que esta foi e ainda é a parte fundamental para entender a minha poética e/ou estética no teatro. A Cia. enquanto existência, eu no meu caminhar/viver teatro, ambos ainda muito ansiosos, inquietos em fazer, conhecer, viver o teatro plenamente.

Tantas vezes durante o Mestrado ouvi a palavra “atravessar”. Pronunciei-a tantas outras vezes, porém, em nenhuma delas, tinha o mesmo significado da que me reveste hoje. Esta palavra ganhou um novo sentido, passou a ser vista com outro olhar, não se configurando apenas como algo passageiro, mas algo que vai além de transpassar. Atravessar no sentido da provocação que gera estados de suspensão, de inquietação criativa e social, de empoderamento, de criação para a vida e para a arte.

Dessa maneira, entender o que de fato me atravessa nesse percurso tem se tornado algo significativo para me compreender enquanto artista e formador. Também, para entender qual o papel que a Companhia Ortaet de Teatro desempenha na conjuntura social, cultural e artística da cidade de Iguatu<sup>51</sup>, assim como no Estado do Ceará e, por que não dizer, na história de teatro de grupo no Brasil?!

O tema a ser discutido na presente dissertação refere-se ao papel que o teatro de grupo vem desempenhando no desenvolvimento de estéticas, e novos paradigmas políticos, sociais e econômicos no panorama do teatro brasileiro, especificamente na cidade de Iguatu, no interior cearense. Assim como a contribuição dos processos pedagógicos presentes na

| 5 | A cidade se configura como o principal polo econômico da região. É berço de artistas de reconhecimento nacional, tais como o compositor Humberto Teixeira e o maestro Eleazar de Carvalho. Possui ainda o 10º PIB do Ceará, com um índice de desenvolvimento humano de 0,677. 10º IDH do estado.

dinâmica desenvolvida por estes coletivos teatrais na formação de seus próprios integrantes, em oficinas e *workshops* voltados para algumas comunidades do município e junto ao público no ato da recepção dos espetáculos.

Nas últimas décadas, muito tem se discutido sobre a pesquisa em artes cênicas, buscando traçar caminhos, analisar métodos e propor encaminhamentos no que concerne às especificidades ligadas ao desenvolvimento das linguagens que a compõem (teatro, dança, circo, performance). Embora o problema entre a criação artística e a produção científica esteja avançando, ainda hoje existem ruídos alinhados a essa dicotomia entre pesquisa acadêmica e os processos criativos das artes cênicas (CARREIRA, 2012), bem como o lugar do pesquisador e do criador em artes cênicas.

Para oferecer esclarecimentos a essa questão – a relação dicotômica entre a criação cênica e a produção acadêmica em Artes Cênicas – o diretor, pesquisador e professor André Carreira afirma que devemos negar essa divisão entre artistas e pesquisadores:

[...] Não se pode supor que os primeiros fariam a arte, e os outros produziram os conhecimentos que seriam organizados e estruturados segundo os cânones da pesquisa científica. Na arte essas fronteiras são bastante frágeis, e ambos os lados se interferem mutuamente (CARREIRA, 2012, p. 16).

É exatamente nesse lugar do “entre” que me reconheço como artista, pesquisador e educador. Por meio da prática artística busco compreender

os meandros da arte do teatro na sua construção transdisciplinar e no seu diálogo com o tempo e espaço que a circundam.

Dessa forma, a escrita dissertativa é condizente com o projeto de mestrado que foi submetido e aprovado no processo seletivo do Mestrado em Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - PPGARC/UFRN, e está inserido na linha de pesquisa Práticas Investigativas da Cena: Poéticas, Estéticas e Pedagogias, tendo como orientadora a Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes<sup>61</sup>. A ideia desta escrita consiste em documentar e compreender de que forma a Cia. Ortaet de Teatro, através de sua sede, Galpão das Artes, desenvolve seus processos artísticos e pedagógicos para artistas e público por meio da realização de oficinas culturais e espetáculos em espaços não convencionais.

A Cia. Ortaet de Teatro está situada na cidade de Iguatu e foi fundada no ano de 1999, motivada pela necessidade de oferecer um espaço para a criação e o aprendizado do teatro no interior cearense. Atualmente, a Companhia vem atuando de forma consistente na cena teatral da região, principalmente através da formação continuada e da realização de mostras de espetáculos, ambos voltados para a comunidade. A partir da história da atuação da Ortaet na formação de artistas e espectadores, pretendo relatar como o processo de formação é uma via de mão dupla na sua trajetória. Ao mesmo tempo em que forma seus profissionais, realiza paralelamente a formação de público,

| 6 | É atriz, pesquisadora e professora do Curso de Licenciatura em Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArC/UFRN), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

num processo dialético onde ao ensinar, através do discurso da cena, também aprende pelas devolutivas do público no instante da recepção. “Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996, p. 23).

Um dos pilares desta formação está na utilização do espaço não convencional. O fato de a cidade de Iguatu não ter um prédio teatral propiciou experiências diversas em um galpão – que atualmente é a sede do Grupo – e a investigação de outros lugares possíveis e facilitadores de encontro com o público. A rua é um destes espaços, mas não só.

Graças ao projeto *Teatro de Rua contra a AIDS*, promovido pela Secretaria de Saúde do Estado do Ceará na década 1990, houve um crescente movimento de teatro de rua em todo o estado. “Tal projeto financiava ações de cunho educativo para a comunidade, utilizando o teatro de rua como ação formativa” (SILVA; BARBALHO, 2002, p. 33).

Além desta ação da Secretaria de Saúde, o Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, ligado à Secretaria de Cultura do Estado, propiciou o surgimento de vários grupos de teatro no Ceará por meio de políticas públicas de fomento à arte. Por meio destas ações, foram oferecidas diversas oficinas de formação teatral para os municípios, em parceria com as prefeituras. Mas como todo projeto tem um período de vigência, as ações de formação não tiveram continuidade e os grupos que surgiram nesse período ficaram à mercê de políticas municipais, o que resultou, ocasionalmente, na extinção de muitos deles.

Dessa forma, a realidade de teatro de grupo no Ceará não se diferencia daquela vivida em outras partes do Brasil, em que os coletivos teatrais, quando existem, vivem de forma precária e sem investimentos necessários para sua subsistência e manutenção de suas atividades. São poucos os coletivos que dispõem de um espaço físico para desenvolver suas poéticas. A falta de um processo de formação em teatro nas cidades do interior cearense ainda é uma realidade desoladora. Infelizmente, o poder público, nas suas mais diversas esferas, não enxerga a necessidade de investimento nas expressões artísticas como forma de possibilitar a melhoria de vida dos seus munícipes<sup>[7]</sup>.

A Cia. Ortaet surge nesse cenário e, com todas estas dificuldades, busca encontrar modos de criação estético-poéticos que ajudem a potencializar a identidade artística do grupo e, concomitantemente, encontrar maneiras de sanar a falta de formação teatral em nossa cidade. Todos nós, atores e atrizes, sentíamos a necessidade de termos um trabalho mais técnico e teórico, que nos ajudasse a compreender melhor o que fazíamos e, conseqüentemente, nos auxiliasse a desenvolver nossos processos criativos com maior qualidade. Nesse sentido, vale destacar as atividades do Projeto Palco Giratório, promovido pelo SESC – Serviço Social do Comércio, que tem uma política de oferecer apresentações e oficinas nas cidades por onde passa. Nos primeiros anos da Companhia, boa parte de nossa formação artística se deu por meio destas atividades promovidas pelo SESC.

| 7 | Essa realidade começou a mudar no ano de 2008, graças à criação do Curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri – URCA, que desde sua implantação vem possibilitando a inserção de profissionais com formação acadêmica nas escolas. O que tem mudado de forma significativa a realidade do ensino de teatro nas escolas e ONG's, bem como, alterando a dinâmica dos grupos e Cias. do Cariri cearense, assim como de outras cidades do interior do estado do Ceará e de estados circunvizinhos.

Aliado a isso, tínhamos algo tão ou mais urgente, que era a manutenção e subsistência do coletivo, uma vez que o mesmo não dispunha de recursos para atender a essa demanda. Assim como aconteceu e acontece com outros coletivos teatrais Brasil afora, no Ortaet esse era (e ainda é) um dos maiores problemas a ser resolvido: a sustentabilidade da estrutura e dos seus integrantes.

Desse modo, o presente texto pretende compreender a atuação da Cia. Ortaet, movido pelo desejo de investigar como se estabelecem os processos formativos de artistas e público na cidade de Iguatu, e, quiçá, contribuir para o registro da história do teatro na cidade de Iguatu e Região Centro-Sul, bem como do Estado do Ceará, uma vez que o campo de atuação da Cia. Ortaet não está circunscrito aos limites do município ao qual pertence.

Enquanto um dos fundadores da companhia de teatro, afirmo que a motivação para a existência de um coletivo teatral no semiárido cearense se deu, essencialmente, pela compreensão do teatro enquanto espaço transformador, possibilitando aos partícipes, seja como artista ou espectador, vivenciar, discutir e problematizar questões que são pertinentes à realidade do interior do Ceará.

Assim, a poética de criação da Cia. Ortaet de Teatro se baseia na premissa de uma pedagogia da cena, que compreende todas as etapas de criação como espaços pedagógicos e que possibilitam a formação dos artistas e do público. A necessidade de desenvolver esta pesquisa se dá pela atuação da Cia., não apenas como um espaço promotor de processos

criativos teatrais, mas também como um espaço de promoção de processos de ensino e aprendizagem. Acredito nesta pesquisa porque compreendo que a experiência teatral é uma prática educativa, nas suas mais diversas dimensões. Nesta perspectiva, o pesquisador brasileiro Flávio Desgranges, em seu livro *A pedagogia do espectador*, corrobora para este entendimento quando afirma que:

Tomar a experiência com arte como relevante atividade educacional constitui-se em proposição que vem sendo investigada ao longo dos tempos, e que continua a estimular o pensamento e a atuação de artistas e educadores contemporâneos, já que as respostas para essa questão apresentam-se, enquanto formulações históricas, apropriadas para as diversas relações estabelecidas entre arte e sociedade nas diferentes épocas. Em nossos dias um dos aspectos marcantes do pensamento acerca do valor pedagógico da arte está no desafio de tentar elucidar em que medida a experiência artística pode, por si, ser compreendida enquanto ação educativa (DESGRANGES, 2010, p. 21).

O projeto de atuação da Cia. Ortaet, em sua sede Galpão das Artes, na cidade de Iguatu, vai além de sua produção teatral, pois é um espaço de difusão e encontro das mais diversas linguagens (dança, teatro, música e audiovisual). São artistas que buscam abrigo e desenvolvem suas produções na sede do grupo, uma vez que dialogam com a sua poética. Em seus vinte e um anos de existência, a atuação da Cia. está centrada em preencher as lacunas deixadas

pela ausência de políticas públicas na área da cultura. No entanto, a atuação do Galpão das Artes foi reconhecida apenas no ano de 2014, quando se tornou entidade de utilidade pública no município.

Vale salientar que a presente pesquisa contribuirá para dar maior visibilidade à produção teatral existente no interior do estado do Ceará, visto que a história demonstra os crescentes privilégios da produção da capital do estado em detrimento ao interior, posto que os investimentos, bem como o foco de observação e análise da maioria dos pesquisadores estão voltados para a capital (MATIAS, 2017).

Quando me refiro a investimentos, me atenho ao fato que as políticas públicas empreendidas pelo poder público, e aqui me reporto, principalmente, ao Governo do Estado, através da Secretaria de Cultura, estão concentradas na cidade de Fortaleza. Este fato se deve a uma falta de mecanismos que possibilitem a democratização das ações voltadas para o desenvolvimento cultural de todo o Estado, e no segmento teatral não é diferente.

Se no passado, como relatado anteriormente, existia uma política, ainda que incipiente, de ações propositivas para atender essas necessidades, ainda que consistissem em projetos que tinham um prazo determinado de execução, hoje não se percebem iniciativas nesse sentido. Ainda que a Secretaria de Cultura do Ceará mantenha a política de editais, estes não possuem uma publicação sistemática e continuada, ano após ano. Portanto, essa ação paliativa não dá conta das demandas dos grupos de teatro existentes nos municípios. Vários grupos

não conseguem ter seus projetos contemplados nos editais e, em muitos casos, as ações propostas ou desenvolvidas por coletivos aprovados não reverberam em outros coletivos da mesma localidade.

Muitos coletivos não conseguem ainda ter acesso à política de editais, por não terem sua regulamentação burocrática e não se enquadrarem dentro dos parâmetros por eles exigidos. Assim comum, as comissões formadas para análise dos projetos, ainda que sejam pessoas de reconhecido e notório conhecimento das artes da cena, muitas vezes desconhecem o contexto e os produtores do interior, visto que são formadas quase em sua totalidade por pessoas da capital, ou oriundas de outros estados ou regiões do país.

Podemos atestar que, ao longo dos anos, há na formação das comissões de avaliação a predominância de um pensamento colonialista, por ignorância das condições adversas a que as produções do interior são submetidas, ora pela falta de equipamentos, falta de formação continuada, falta de incentivos, e que conseqüentemente levam a uma demanda menor de produção. O que não significa dizer, entretanto, que o teatro feito no interior se encontre em um lugar de inferioridade ao da capital e de outras regiões do país.

Fazer teatro no interior do estado do Ceará é viver na contramão, no que se refere aos mecanismos de sustentabilidade necessários à manutenção dos coletivos. As demandas de produção e manutenção são infinitamente maiores ao que entra nas bilheterias dos espetáculos, isso quando

estes geram algum dinheiro. Não há uma política de manutenção de grupos ou coletivos teatrais na esfera estadual, e muito menos no âmbito municipal. Vivemos uma realidade de teatro fora do eixo, que resiste, e reforço: na contramão das adversidades, e, porque não dizer da própria realidade.

Desse modo, um coletivo teatral permanecer em atividade por mais de duas décadas nestas condições de subsistência e adversidades é um feito que merece registro, indubitavelmente. Poucos são os coletivos que possuem essa longevidade na cena teatral cearense, mais ainda quando se trata do interior do estado. A Companhia Ortaet de Teatro é um desses poucos coletivos que persistem e subsistem em fazer teatro no Estado do Ceará, sendo um dos coletivos mais antigos em atividade. De maneira que, para o encenador italiano radicado na Dinamarca, Eugênio Barba:

Numerosos grupos renunciaram ou se desintegraram por dificuldades externas, por discórdias internas ou por relações interpessoais murchas. A experiência ensina que é muito mais difícil para um grupo manter-se em vida por mais de dez anos. Não são suas desapareições o que pode surpreender-nos. Deveríamos, ao contrário, surpreender-nos os grupos duradouros e fazer-nos refletir sobre as causas de sua longevidade (BARBA, 1991, p. 216).

Para o professor e pesquisador Francisco André Sousa Lima, “o teatro de grupo é uma prática que delinea uma visão de mundo, uma forma que

alguns artistas encontraram para interagir com o teatro e com o público de seu tempo” (LIMA, 2014, p. 20). Percebo que na Cia. Ortaet prevalece uma visão de mundo voltada para o outro, “[...] permeada por uma filosofia marcada pelo encontro, encontro de ideias, de desejo, sonhos, de tensões entre individualidades e alteridades, hierarquias, utopias, e necessidades que se assemelham ou se completam” (LIMA, 2014, p. 20). Segundo André Carreira, apenas no final dos anos 80 começa a circular a expressão *teatro de grupo*:

A referência ao teatro de grupo, movimento que surgiu no processo de democratização do final do século XX, criou o que hoje podemos chamar um campo específico dentro do fazer teatral nacional, que tem vasos comunicantes com movimentos similares na América Latina. Aparentemente, este movimento estaria conformado por um conjunto de grupos com características estruturais semelhantes que se relacionam com um tipo de projeto teatral bem definido, cujo principal valor residiria exatamente no seu sentido de grupalidade e de alternativa a um teatro que se organizaria a partir de premissas mais próximas aos modos empresariais de produção. Assim, se definiria o terreno do grupal como substrato dos projetos estéticos (CARREIRA, 2007, p. 1).

Atualmente, a Cia. Ortaet busca encontrar estratégias de sobrevivência e consolidação de seu agrupamento, não apenas na construção de uma poética de criação, mas também na manutenção do Galpão das Artes, ou seja, luta cotidianamente pelo seu

direito de existir. O processo de mudanças e permanências, no que concerne ao movimento de teatro de grupo, em nosso país é uma constante. Seja nas mentalidades em torno de abordagens teórico-metodológicas, nas práticas de organização enquanto coletividades autônomas, ou na construção de suas poéticas de criação e procedimentos artísticos.

Não obstante, a Companhia Ortaet de Teatro busca, ao longo do seu percurso de existência, se consolidar enquanto espaço criador e propositor de poéticas de criação artística e como espaço de fomento de processos formativos, percursos estes empreendidos por seus integrantes e pelo público da cidade.

No primeiro capítulo que se segue, farei um mapeamento dos grupos com trajetória de atuação há mais de uma década em outras regiões do Ceará e que, por meio de seus projetos artísticos e pedagógicos, têm se tornado referência como espaços de promoção, fruição e fomento cultural. Vários desses grupos, além de desenvolver projetos culturais, acabam por interferir na dinâmica socio-cultural da região. Podemos notar isso nas experiências dos seguintes coletivos: Grupo Ninho de Teatro (Crato), Grupo Louco em Cena (Barbalha) e Grupo OFICARTE (Russas).

Além destes grupos mencionados, apresentarei ainda no primeiro capítulo outros coletivos teatrais da cidade de Iguatu, a saber: Grupo Metamorfose de Teatro, Cia Dupla Face de Teatro, Guardiões Teatrais e Trupe Agua D’Lua, como forma de expor e compreender as mudanças e permanências do Movimento de Teatro de Grupo no município.

Como aparato metodológico e fonte documental que subsidiou minha análise, tomei como referenciais fontes orais, a partir de entrevistas realizadas com integrantes dos coletivos, organizadas da seguinte forma: entrevistei o ator, diretor e articulador cultural, Gilsimar Gonçalves “Mamá” (Grupo Louco em Cena); a atriz, encenadora e dramaturga, Rita Cidade (Grupo Ninho de Teatro); o ator, diretor, arte-educador e articulador cultural, Frank Lourenço (Grupo OFICARTE); o ator, diretor e dramaturgo, Reginaldo Linhares (Guardiões Teatrais); o ator, diretor, animador e humorista, Damião Ronald (Cia Dupla Face de Teatro e Animações); a atriz, dramaturga, diretora e arte-educadora, Aldenir Martins; o ator Marcos Bandeira; a atriz e arte-educadora, Betânia Lopes; as atrizes Ronayan Lima e Carlê Rodrigues; o ator e encenador, Edceu Barboza e a atriz, bailarina e encenadora, Faena Jorge (Cia Ortaet de Teatro).

Todos os entrevistados são membros fundadores dos grupos analisados, com exceção das atrizes Betânia Lopes, Ronayan Lima, Carlê Rodrigues e Faena Jorge, e dos atores Marcos Bandeira e Edceu Barboza, pois estes fizeram ou fazem parte dos processos criativos *Silêncio por um Minuto*, *NECI* e *Preta Bigode Bar*, da Cia Ortaet de Teatro.

As entrevistas com os(as) artistas citados e a análise de documentos bibliográficos permitiram traçar uma análise sobre o movimento de teatro de grupo no interior do Ceará. Vale salientar ainda, que as fontes documentais e bibliográficas acerca do movimento de teatro no interior do estado são

praticamente inexistentes, sendo a oralidade dos artistas participantes dos grupos a maior fonte histórica documental ao qual temos acesso. Assim sendo, a escrita dissertativa que se segue tem nas entrevistas o arcabouço norteador das análises doravante realizadas.

É importante evidenciar a relevância da presente discussão no que concerne às contribuições reflexivas para o debate acerca da luta por políticas públicas de cultura voltadas para a formação, valorização e visibilidade dos grupos de teatros que residem no interior do estado do Ceará.



# O Movimento de Teatro de Grupo no interior do Ceará



No presente capítulo, farei a contextualização do teatro de grupo no interior do estado do Ceará, mais especificamente, sobre o movimento de teatro de grupo de cidades próximas à região Centro-Sul, onde fica a sede da Cia Ortaet de Teatro. Este recorte está direcionado para as experiências dos coletivos: Metamorfose de Teatro, Trupe Água D’Lua, Guardiões Teatrais e Cia Dupla Face de Teatro (Iguatu); o Grupo Ninho de Teatro, sediado na cidade do Crato; Grupo Louco Em Cena, localizado na cidade de Barbalha (região do Cariri); e OFICARTE Teatro, da cidade de Russas (região do Vale do Jaguaribe Cearense).

A escolha dos referidos coletivos deveu-se ao fato de possuírem uma vida longa de atuação em suas cidades e regiões, e também por transcenderem os limites da cena teatral e interferirem de maneira significativa na cena cultural de suas localidades. Outros pontos fundamentais para a escolha foram os projetos artísticos e pedagógicos que estes desenvolvem e a forma como organizam seus modos de produção e subsistência.

Percebemos, também, as especificidades de cada um, pois alguns possuem hoje mais notoriedade que outros, no que concerne a circulação, visibilidade e projeção de seus espetáculos e coletivos. Contudo, é preciso destacar a importância e

atuação que cada um deles tem imprimido no movimento de teatro de grupo das regiões Centro-Sul, Cariri e Vale do Jaguaribe e, por conseguinte, na história do Teatro de Grupo do interior cearense.

No que concerne especificamente à região Centro-Sul, as escolhas dos coletivos analisados deuse pela visível dinâmica do movimento de teatro de grupo na região, pois a cidade de Iguatu tem se revelado como palco de ações muito organizadas, consistentes e duradouras. Antes de entrar nas especificidades do interior, traço agora um breve histórico sobre o teatro no estado do Ceará, como um todo.

## O teatro no estado do Ceará e o surgimento do teatro de grupo nesta região do país

Segundo o pesquisador Marcelo Farias Costa<sup>8</sup> (2007), as primeiras manifestações teatrais no Ceará datam ao ano de 1830, quando foi erguida a primeira casa de espetáculo no estado, o Teatro Concórdia, localizado a Rua Guilherme Rocha, na cidade de Fortaleza. Como se tratava de um teatro particular, no ano de 1842 foi transferido para a Rua Barão do Rio Branco e passou a se chamar Teatro Taliense. Sobre o período anterior a esse acontecimento, não existem registros que comprovem um movimento de teatro consistente no Ceará, mas, decerto, deveria existir alguma referência artística nessa região, tendo em vista que nenhum movimento começa com a construção de um teatro. Acerca desta hipótese, o historiador pondera:

| 8 | Doutor pela Escola de Belas Artes da UFMG, com tese na linha de pesquisa Artes Cênicas teorias e práticas. Possui graduação em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará (1978). Possui vários livros publicados sobre a História do Teatro Cearense. É Dramaturgo, ator e professor e integra o quadro efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, atuando na Licenciatura em Teatro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral. Currículo disponível em: [lattes.cnpq.br](http://lattes.cnpq.br). Acesso em: 16. abr. 2020.

Nenhum movimento teatral começa com a construção de um teatro. É verdade que em Fortaleza não havia movimento mas, quase sempre, a construção de uma casa de espetáculos é o coroamento de todo um período. Certamente deve ter havido alguma experiência teatral no Ceará antes de 1830. E os padres jesuítas na serra da Ibiapaba, com propósito de catequese? Manoel Ximenes de Aragão, em suas Memórias, conta que em 1814, no município de Tamboril, seu tio, Padre Gonçalo pensando “*em que se entreter, comprou uma peça de pano, arrumou um cortinado em sua sala para fazer presépio, comédias, entremeses, etc. com que divertia a si e os demais*”. Assim, o padre Mororó, que depois viria a ser martirizado no passeio público, guardando-se as devidas proporções, seria o Padre Anchieta do teatro cearense (COSTA, 2007, p. 12).

O pesquisador comenta que a história do teatro no Ceará devia estar dividida em quatro fases: a primeira teve início com o Teatro da Concórdia, em 1830, passando pelo Taliense, de 1842, Teatro São Jose, de 1876, teatro de variedades, de 1877, Teatro São Luiz, de 1880, pelo Clube de Diversões Artísticas, de Papi Júnior. Encerrando com a construção do Theatro José de Alencar, em 1910. “É uma fase em que existe mais teatro no Ceará do que teatro cearense” (Costa, 2007, p. 11).

Nesse período, além da construção dos edifícios teatrais, surgem alguns grupos de teatro e dá-se início a uma cena teatral forte na capital cearense. Os primeiros grupos que se tem notícia, segundo

Costa, foram: a Sociedade Particular Recreio Dramático, de 1867, encenando as peças *Dalila e Casar Sem Saber Com Quem* e a Sociedade Grupo das Musas, montando *Punição*. O mais importante grupo do século XIX em Fortaleza foi o Clube de Diversões Artísticas, fundado pelo romancista e teatrólogo Papi Júnior. Outro expoente desse período foi o autor Juvenal Galeno, que escreveu o primeiro texto dramático cearense, chamado *Quem Com Ferro Fere Com Ferro Será Ferido*, encenado pela Companhia de Lima Parente.



Figura 1 – Fachada externa do Theatro José de Alencar. Fonte: Herych Ximenes (2011)<sup>91</sup>.

A segunda fase vai de 1910 a 1949, com a fundação do Teatro Universitário pelo diretor teatral Waldemar Garcia<sup>101</sup>. Começa com a construção do Theatro José de Alencar (1910), fundação dos

| 9 | Disponível em: [flic.kr](http://flic.kr). Acesso em: 09 set. 2020.

| 10 | Waldemar Garcia, nascido na cidade do Crato, foi um homem à frente de seu tempo. Dentre os muitos pioneirismos que protagonizou ao longo de 50 anos de carreira, ele foi responsável por inserir, no disputado ambiente universitário da Capital cearense, o embrião de uma prática teatral. O trabalho que realizou na década de 40 abriu caminhos para que, posteriormente, o diretor e teatrólogo B. de Paiva viesse a desenvolver o Curso de Arte Dramática (CAD), junto à Universidade Federal do Ceará. Disponível em: [blogdocrato.blogspot.com](http://blogdocrato.blogspot.com). Acesso em: 13 de jul. 2020.

grupos Grupo Admiradores de Talma (1914), Grêmio Dramático Familiar (1918 a 1939), Grêmio Pio X (1923), Conjunto Teatral Cearense (1933) e Teatro São José (1915).

| 11 | Disponível em: [flic.kr](http://flic.kr). Acesso em: 09 set. 2020.

No início do século XX surge o grupo Recreio Dramático, no Teatro João Caetano, em 1904. No ano de 1914 é criado o grupo Admiradores da Talma, e alguns anos mais tarde surge o Grêmio Dramático Familiar, fundado em 1918 por Carlos Câmara, grupo de maior evidência nesse período. Ainda na década de 1920, três grupos merecem destaque: o Grêmio Pio X, grupo de teatro paroquial ligado à igreja católica, o Grêmio Dramático São José e a Trupe Recreativo Cearense. Em 1930 surgiu o coletivo Conjunto Teatral Cearense, com direção de J. Cabral, e existiu até o ano de 1970. Na década de 1940 ganhou destaque o Teatro Escola Renato Vianna, dirigido pelo padre Expedito de Oliveira.



Figura 2 – Fachada interna do Theatro José de Alencar. Fonte: Fábio José de Sousa (2005)<sup>111</sup>.

A terceira fase, segundo Costa, é a do modernismo. Nesse período surge o Teatro Escola do Ceará, da grande atriz cearense Nadir Papi Saboia, o Teatro Experimental de Arte e a Comédia Cearense (ambos em 1957), o Curso de Arte Dramática e o Teatro Universitário, ambos em 1960, encerrando com a volta de B. de Paiva<sup>|12|</sup> para o Rio de Janeiro.

O teatro cearense, no início dos anos 1960, ganha grande impulso por meio da criação do Curso de Arte Dramática – CAD e do Teatro Universitário pela Universidade Federal do Ceará, permitindo, como afirma Costa (2002), “criar uma nova mentalidade cênica, uma nova geração de atores”. Desse período podemos citar o Teatro Novo, de Marcus Miranda e Aderbal Júnior; Grupo Cactos, de Leão Júnior; A CASA (Associação de Cultura e Atividades Sociais e Artísticas); o Teatro Cearense de Cultura, de Francisco Falcão, e o Grupo Artístico de Teatro Amador, de Atualpa Paiva Reis.

A quarta fase compreende os anos de 1970 a 1995, e é caracterizada pela atuação da Federação de Teatro, com o surgimento do Grupo Grita, Grupo Balaio e inauguração de novos edifícios teatrais, como o do IBEU-CE Centro e Teatro Carlos Magno, além da criação do Prêmio Carlos Câmara. A partir deste período, o pesquisador Marcelo Farias Costa classifica a movimentação teatral como acontecimentos da atualidade.

Verifico na pesquisa de Costa que, apesar de ter feito um levantamento muito rico sobre a história do teatro no Ceará, sua abordagem ainda é muito restrita ao teatro que foi e é produzido na cidade

| 12 | B. de Paiva – como é conhecido José Maria Bezerra de Paiva – é uma das maiores referências do teatro e da administração cultural no País. Já trabalhou em mais de 500 produções para cinema, rádio, TV e, principalmente, teatro. Sua carreira começa em 1947 e, logo em seguida, se junta a Marcus Miranda e Haroldo Serra, entre outros, para fundar o Teatro Experimental de Arte, um dos principais capítulos da dramaturgia cearense. Disponível em: [filmow.com](http://filmow.com). Acesso em: 16 de abr. 2020.

de Fortaleza. Decerto, as produções, bem como a incidência de espaços destinados às artes da cena estão, em sua maioria, concentrados na capital. O que, de certa forma, é natural, tendo em vista que mais produções culturais circulam em Fortaleza, onde há uma dimensão econômica maior que nas outras cidades do Ceará. Entretanto, hoje é possível perceber que o teatro também se desenvolveu em outras regiões do estado e que, muitas vezes, esse feito não é documentado, é desconhecido, como poderemos observar na experiência de outras localidades nos textos a seguir.

A cidade de Sobral, por exemplo, situada na região Norte do Ceará, é a maior e mais bem sucedida cidade da região, sendo assim considerada por seu polo econômico, social e cultural. Lá se concentra a maior parte, para não dizer quase todos, dos investimentos e políticas públicas estatais que são destinados ao interior do estado. A cidade é sede da Universidade Vale do Acaraú - Uva e do parque industrial da região. Sobral possui, desde o século XIX, uma casa destinada a abrigar espetáculos teatrais, o Theatro São João, que foi inaugurado no ano de 1880.

Assim como na maioria das cidades do Ceará naquele período, a elite sobralense procurava seguir os padrões inspirados pela corte à época e pelas principais cidades brasileiras. Dessa forma, o Theatro São João, em estilo neoclássico, sofre influência no seu plano arquitetônico do Theatro Santa Isabel, que fica na cidade de Recife, em Pernambuco.

| 14 | Mestre em História e Culturas pela Universidade Estadual do Ceará – UECE. Especialista em Ensino de História do Ceará pela Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, Sobral-CE. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa História, Cidade e outras Artes – UVA. Atualmente é professor substituto do Curso de História da Universidade Vale do Acaraú – UVA e editor da Revista História. Disponível em: [lattes.cnpq.br](https://lattes.cnpq.br). Acesso em: 16 abr. 2020.



Figura 3 – Fachada do Teatro São João, em Sobral. Fonte: Mapa Cultural de Fortaleza<sup>13</sup> |.

Segundo o pesquisador Edilberto Santos<sup>14</sup> |, existiu na cidade entre o final do século XIX e início do século XX outro edifício teatral, ao qual a historiografia sobralense acabou por impor um processo de esquecimento, o Teatro Apolo. Sobre esse espaço teatral, ele dá o seguinte depoimento:

Mesmo tendo sua memória subtraída pela monumentalidade do Theatro São João, já existia antes deste, outro espaço dedicado as artes cênicas na cidade, o Teatro Apolo, localizado na época na antiga Rua da Gangorra, abrigando as atividades do Clube Melpômene entre os anos de 1866 a 1910, permanecendo em atividade inclusive contemporaneamente ao São João. Tal discurso, que associa e sobrepõe a vida destes dois teatros, parece querer testemunhar, a pretensa vocação artística da cidade de Sobral, explicitada pela

| 13 | Disponível em: [mapacultural.fortaleza.ce.gov.br](http://mapacultural.fortaleza.ce.gov.br). Acesso em 09 set. 2020.

| 14 | Mestre em História e Culturas pela Universidade Estadual do Ceará – UECE. Especialista em Ensino de História do Ceará pela Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, Sobral-CE. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa História, Cidade e outras Artes – UVA. Atualmente é professor substituto do Curso de História da Universidade Vale do Acaraú – UVA e editor da Revista História. Disponível em: [lattes.cnpq.br](http://lattes.cnpq.br). Acesso em: 16 abr. 2020.

existência desde o princípio de sua constituição de certa preocupação e estimo à arte teatral, e que tem na construção do Theatro, pelos jovens da União Sobralense, seu coroamento (SANTOS, 2014, p. 168-169).

Dessa forma, podemos observar que o movimento de teatro em Sobral é associado ao processo de transformação da própria cidade, fenômeno que tem sido observado também em outras localidades do estado. Em 1980 surge na cidade, liderado pelo ator, encenado e arte-educador Rogério Martins do Nascimento, o Grupo Resistir, que como subscrito no próprio nome, tratava-se de um grupo de resistência, ainda muito influenciado pelo espírito de contestação ao Regime Militar, que perdurava no Brasil por quase 20 anos. O coletivo buscava, através do seu discurso, instigar a discussão das problemáticas e demandas sociais, e, por isso, tinha proximidade com os movimentos sociais da igreja, mesmo sem apresentar em sua poética um cunho religioso.

O movimento de teatro de grupo no Ceará começa a ganhar consistência e representatividade quando intensifica ações comprometidas com as causas e demandas populares, em consonância com o pensamento ideológico de resistência ao Regime Militar. Segundo o pesquisador Oswald Barroso<sup>15</sup>, só por volta dos anos setenta é que começa a se construir um movimento de teatro mais consistente no Ceará:

[...] Primeiro, com a afirmação do Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA por José Carlos Matos, que havia sido fundado em 73,

| 15 | Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (1986), mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (1997), doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2007) e pós-doutorado em Teatro, concluído na Escola de Teatro da UNIRIO. Teatrólogo e pesquisador teatral, diretor da Companhia Boca Rica de Teatro. Professor do Departamento de Arte da Universidade Estadual do Ceará. O seu currículo está disponível em: [lattes.cnpq.br](http://lattes.cnpq.br). Acesso em 16. abr. 2020.

mas que só três anos depois iniciara sua busca por um teatro comprometido com a linguagem e a causas populares. Busca essa começada com a encenação de *Morte e Vida Severina* e alcançada, já no final da década, com a montagem e circulação de *O Reino da Luminura* ou *A Maldição da Besta Fera*, peça escrita e criada dentro do próprio grupo (BARROSO, 2002, p. 29).

Por meio deste exemplo de Sobral, é possível reconhecer que o Ceará dos anos 1970 e 1980 vivenciou também o processo de repressão, quando o seguimento artístico foi um dos mais perseguidos e censurados, visto que a arte se tornou um instrumento de contestação e combate. Dentre as linguagens artísticas, o teatro desempenhou grande papel de denúncia. Diante do cerco formado pelo Regime, “seus efeitos sobre o teatro cearense cedo se fizeram sentir, com a censura, a perseguição ao espírito crítico e o incentivo ao teatro bem-comportado” (BARROSO, 2002, p. 30).

Outro grupo de bastante atuação na década de 1980 em Sobral foi o Grupo Reluz (1983), que tinha como uma de suas lideranças o ator, encenador e educador Gil Brandão. O grupo era formado por jovens que faziam parte da militância política da igreja e de esquerda e que, assim como acontecia no Grupo Resistência, buscava interferir na esfera politico-artístico-social da cidade e região.

Desse mesmo período, podemos citar outros grupos: Grupo Independente de Teatro Amador - GRITA, Teatro Experimental de Cultura Rodrigues,

Grupo Balaio, de Marcelo Costa, Grupo Pesquisa de Ricardo Guilherme, criado por Walden Luiz, Grupo de Teatro do SESI, dirigido por Ivonilson Borges, Grupo Cancela, dirigido por José Carlos Matos, Grupo Raça, de Fernando Piancó e Artur Guedes e os grupos de teatro infantil Opção, de Erotilde Honório, e Vanguarda, de Raimundo Limar. Todos situados na cidade de Fortaleza.

| 16 | Cidade situada na região dos Inhâmunds, no interior do estado do Ceará.

Dos grupos existentes neste período no interior do estado, podemos citar o surgimento dos grupos: Associação de Teatro Amador de Crateús<sup>16</sup>, dirigido por Carlos Leite, Grupo de Teatro Amador de Iguatu, dirigido por José Vicente, Grupo Vassouras, dirigido por Francisco Germano na cidade de Icó e o Grupo Teatral Amador Cratense. Sobre os grupos que surgiram nesse período, Barroso afirma que:

De alguma maneira, foram influenciados pelos ecos do teatro social, desenvolvido na década anterior pelos CPCs da UNE, pelas teorias de Augusto Boal, pelos espetáculos do Arena e Opinião, mas também pelo Oficina, de Jose Celso[...] Também chamou a atenção, no teatro que fazia então, a preferência por temas e pela linguagem das tradições popular (BARROSO, 2002, p. 32).

O cenário teatral dos anos 1980 marca a transição do isolamento provinciano que existia no estado do Ceará para um teatro de resistência que surge através do intercâmbio com outros centros nacionais. É neste momento que o teatro no Ceará caminha em direção ao profissionalismo dessa área. “Com o fim da Ditadura, na segunda metade da

década, o teatro de resistência perde fôlego. A *Federação Estadual de Teatro Amador* esvazia-se. O amadorismo deixa de ser uma opção ideológica, para transformar-se na impossibilidade do profissionalismo” (BARROSO, 2002, p. 32).

Chega o ano de 1990, uma década de grande agitação no movimento de teatro no Ceará. É desse período a reabertura do Theatro José de Alencar, uma iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado para contribuir com uma maior articulação das artes locais, em especial o teatro. Por meio da reinauguração do teatro, a gestão pública decidiu inserir o Ceará no circuito de teatro nacional. É nesse período também que se dá a criação do Centro Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual, do Centro de Dramaturgia, do Colégio de Direção Teatral e Colégio de Dança, que ministrou cursos de dramaturgia, direção teatral, interpretação e produção, com participação de professores vindos de outros estados. Com base nesse momento, Barroso traz o seguinte apontamento:

[...] a programação de reabertura *do Theatro José de Alencar*, que contou não só, na sua programação com uma boa quantidade de espetáculos de ponta, nacionais e até mesmo internacionais, mas também com a visita de um sem-número de grandes criadores vindos de outros centros, para trabalharem diretamente com os artistas locais. Estiveram entre nós, para desenvolver trabalhos de criação, Aderbal Freire Filho, Amir Hadad, Bia Lessa, Eugênio Barba e José Celso Martinez, entre outros. Espetáculos memoráveis foram

apresentados como *A Vida de Sonho*, de Caldeirão de La Barca, com direção de Gabriel Vilela e *Castelo de Holrstebro*, dirigido por Eugênio Barba. A isto, juntou-se, a criação do *CENA*, *Centro de Artes Cênicas do Ceará* no próprio *TJA*, dando sequência a um trabalho permanente de formação e crítica (BARROSO, 2002, p. 32).

Esse contato com outros encenadores e grupos acabou por influenciar os grupos locais, principalmente os coletivos de Fortaleza, a uma mudança de mentalidade no que concerne a organização de grupo, em especial no que se refere aos modos de produção que até então vinham sendo desenvolvidos pelos mesmos.

Esta tendência consolidar-se-ia no restante da década, com os trabalhos aqui desenvolvidos por outros criadores importantes, como Luiz Carlos Vasconcelos, diretor do *Grupo Piolin*, atores-pesquisadores da equipe do *Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa em Teatro da Unicamp*, e José Carlos Serroni, cenógrafo do Centro de Pesquisa Teatrais – CPT, (São Paulo), entre outros, bem como as inúmeras palestras e debates com dramaturgos do porte de Plínio Marcos e Ariano Suassuna. O momento mais importante desse processo foi sem dúvida a ocorrência no *Theatro José de Alencar*, em 1997 da sessão de oficinas da *Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe*, presidida por Osvaldo Dragun, que teve a participação de Santiago Garcia, de várias companhias nacionais e estrangeiras e da Cia, Boca Rica de Teatro de Fortaleza. Reunindo cerca de uma centena e meia de atores e outros criadores cênicos (BARROSO, 2002, p. 32).

As transformações não ficaram restritas apenas à capital e o intercâmbio com os grupos do interior se intensificou a partir de diversas iniciativas, como os Escambos Teatrais<sup>17</sup>, nas cidades de Icapuí e Aracati, litoral leste do estado, mobilizado pelo ator e diretor Júnior Santos; pelo fortalecimento do Festival de Teatro de Acopiara e do Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga; pelas oficinas realizadas no interior através do Instituto Dragão do Mar e pelo projeto Teatro de Rua Contra a Aids.

Como resultado dessas ações, surgiram vários grupos no Ceará, tanto na capital como no interior, tais como o Grupo Lua Cheia, do ator e diretor Marciano Poncano, em Aracati; a Cia Fulanos & Tais, do ator e diretor Cébio Ribeiro, em Quixadá; a Trupe Metamorfose, do ator, diretor e músico Orlângelo Leal, em Itapipoca; o Carroça de Mamulengos, do ator e diretor Carlinhos Babau; o Grupo Armazém, dirigido pelo ator, diretor e produtor Fernando Piancó e pela atriz e diretora Tica Fernandes; o Grupo Cênico do diretor, ator e articulador cultural Cacá Carvalho, na cidade do Crato; o Grupo Teatral É, em Sobral; o Grupo Macunaíma, em Limoeiro do Norte, e o Grupo Artemanha do ator, diretor, dramaturgo e arte-educador Juscelino Santos, na cidade de Trairi.

No final do ano de 1990 também houve a criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual, como mencionado anteriormente. O Instituto é um equipamento pertencente à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará que, em

| 17 | O Movimento Popular Escambo Livre de Rua existe e resiste, desde 1991, provocando grandes manifestações artísticas, culturais e de cidadania em pequenas cidades do Rio Grande do Norte e Ceará, comunidades rurais (sítios e assentamentos) e nas periferias de grandes cidades como Natal e Fortaleza. Formado por grupos de artistas e atores ou ativistas, da cultura popular livre de rua, o Movimento Escambo tem esse nome por afirmar a atitude de cooperação, movimento de troca de saberes e fazeres com arte, educação e cidadania. Mais informações disponíveis em: [cedecaceara.org.br](http://cedecaceara.org.br). Acesso: 20 de abr. 2020.

parceria com as Secretarias de Cultura dos municípios, oferecia nesse período cursos modulares de formação teatral. Essas formações aconteceram em diversas cidades e, por meio delas, foram desenvolvidas oficinas de maquiagem cênica, iniciação teatral, interpretação teatral, direção teatral, produção cultural, dentre outras.

Como resultado desse processo, várias pessoas foram afetadas de forma positiva pelas políticas públicas culturais implementadas pela Secretaria de Cultura do Ceará, que possibilitaram a muitos artistas o seu primeiro contato com técnicas e conceitos teatrais que, até então, eram desconhecidos para muitos.

Parte dos formadores (oficineiros) que ministravam os módulos nas oficinas que o Instituto Dragão do Mar realizava no interior era oriundo de outro projeto que o Instituto realizava, chamado Colégio de Direção Teatral. Uma iniciativa exitosa que a Secretaria de Cultura havia implantado e que permitiu a capacitação, formação e certificação a novos diretores teatrais cearenses.

Sobre a relevância desses cursos oferecidos pelo Instituto Dragão do Mar, podemos perceber a sua importância e contribuição para o movimento de teatro do interior através das falas de Rita Cidade<sup>18</sup>, participante do Grupo Ninho (Crato/CE), Gilsimar Gonçalves “Mamá”<sup>19</sup>, que integra o Grupo Louco em Cena (Barbalha/CE), e da Cia Ortaet de Teatro (Iguatu/CE), pelos depoimentos da artista Aldenir Martins<sup>20</sup>. Segundo Gilsimar Gonçalves, a importância desses cursos foi enorme, pois:

| 18 | Rita Cidade é atriz, diretora, dramaturga, produtora e arte-educadora na cidade do Crato – Ce. É uma das fundadoras e integrantes do Grupo Ninho de Teatro.

| 19 | Mamá é ator, diretor, arte-educador e produtor na cidade de Barbalha – Ce. É um dos fundadores do grupo Louco em Cena.

| 20 | Aldenir Martins é atriz, diretora, dramaturga e arte-educadora na cidade de Iguatu – Ce. É uma das fundadoras e integrantes da Companhia Ortaet de Teatro.

Foi muito importante pra mim enquanto diretor. Foi onde eu aprendi muita coisa da montagem que eu não conhecia, não tinha conhecimento! A finalização foi com Herê Aquino<sup>|21|</sup>, maravilhosa! Também não a conhecia pessoalmente, conheci nesse tempo, ela e outras pessoas do teatro daqui da região também. Daqui de Barbalha só eu participei Através desses cursos oferecidos pelo Dragão do Mar adquirir muito conhecimento que ainda hoje eu uso no grupo. Esse conhecimento foi usado no meu primeiro texto de montagem o qual foi baseado todo em cima dessa oficina, o texto Boi Santo. Depois eu realizei uma oficina de iniciação à direção toda voltada no conteúdo que eu aprendi lá (informação verbal)<sup>|22|</sup>.

Além disso, fez as seguintes considerações a respeito da forma como os cursos foram ofertados, sem que houvesse nenhum estudo prévio para se observar quais propostas seriam mais interessantes para um determinado município ou região:

Não aconteceu nenhuma em Barbalha porque a que veio pra cá foi de cinema. O que acontece? Geralmente nas secretarias, nos espaços são pessoas políticas que estão e não sabem de nada. Disseram que na Barbalha não tinha demanda pra essa oficina. Dessa forma a oficina foi transferida para o Juazeiro do Norte. Mas eu acabei fazendo no Sesc Crato. Até hoje não recebi meu certificado! [risos] Foi muito importante pra mim enquanto diretor, pois foi onde eu aprendi muita coisa da montagem que eu não conhecia, não tinha conhecimento! (informação verbal)<sup>|23|</sup>.

| 21 | Herê Aquino é encenadora, professora e ativista teatral e uma das fundadoras do Grupo Expressões Humanas na cidade de Fortaleza.

| 22 | Entrevista concedida por GONÇALVES, Gilsimar. **Depoimento** [nov. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Barbalha, Ceará, 2019.

| 23 | Id., 2019.

Já Aldenir Martins (informação verbal)<sup>| 24 |</sup>, faz a seguinte ponderação: “Com as oficinas foi possível aos grupos e as pessoas se revestirem de técnicas que até hoje é visível nos artistas que nesse tempo experienciou a formação e adquiriu uma maior compreensão e desenvoltura enquanto fazer teatro com maior propriedade técnica”.

Nos relatos acima, se observa que os entrevistados consideram como positiva a realização dessas oficinas em suas localidades e enxergam nas mesmas uma contribuição fundamental para os grupos existentes naquele momento. Percebem, ainda, a importância dessa formação enquanto legado de aprendizado para grupos vindouros, pois apesar de ter sido ações pontuais, os conhecimentos adquiridos se somaram às práticas já existentes nos coletivos, o que permitiu que estes aprimorassem ainda mais os seus trabalhos.

Dissonante ao pensamento dos outros entrevistados, o diretor Frank Lourenço<sup>| 25 |</sup> faz a seguinte observação: “As oficinas eram pensadas a partir de um olhar de quem faz teatro na capital e que o interior está num nível muito inferior e que qualquer coisa vale. Nossa experiência se deu neste aspecto. Não foi favorável, não contribuiu em nada ao nosso fazer” (informação verbal)<sup>| 26 |</sup>.

Observamos que, ainda que o projeto embora tenha permitido aos participantes ampliar seu repertório de conhecimentos e técnicas teatrais, essa ideia não foi unânime, como analisado na fala de Lourenço. Segundo ele, existia um olhar de

| 24 | Entrevista concedida por MARTINS, Aldenir. **Depoimento** [dez. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Iguatu, Ceará, 2019.

| 25 | Frank Lourenço é ator, diretor, produtor e arte-educador na cidade de Russas – Ce. É um dos fundadores do Grupo OFICARTE.

| 26 | Entrevista concedida por LOURENÇO, Frank. **Depoimento** [dez. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Russas, Ceará, 2019.

inferioridade em relação às práticas do interior, o que não contribuiu para o desenvolvimento da poética dos coletivos, tampouco para a região do Vale do Jaguaribe.

Esse olhar de inferioridade para o teatro produzido no interior do Estado ainda é muito presente nos dias atuais, e um dos termômetros para que isso seja percebido é que as políticas públicas, e mesmo o circuito cultural, ainda são muito polarizados na capital do estado, Fortaleza, e na região metropolitana. Mesmo os grupos do interior tendo se desenvolvido e passado por processos de transformação ao longo das décadas, por meio do aperfeiçoamento técnico e artístico que se deve, principalmente, ao fato de alguns integrantes dos grupos terem ingressado em cursos de graduação em Teatro, infelizmente ainda não houve esse reconhecimento. Essa formação acadêmica possibilitou aos coletivos novos conhecimentos e contribuiu muito para a profissionalização desses núcleos artísticos.

Uma ocasião emblemática que reflete essa situação é o Prêmio Carlos Câmara, que acontece anualmente na capital cearense. Por meio deste prêmio, são escolhidos os artistas e companhias que se destacaram anualmente na cena teatral do Ceará, nas mais diversas categorias: melhor espetáculo, ator, atriz, diretor, autor, atriz e ator coadjuvante, ator e atriz revelação, dentre outras. Na realidade, essa premiação acaba por ser uma outorga à produção teatral da cidade de Fortaleza, uma vez que o teatro feito no interior cearense é relegado ao esquecimento. Até o presente momento, nenhum artista

ou grupo do interior foi contemplado ou sequer mencionado como indicado em qualquer uma dessas categorias, o que corrobora com as afirmações de Lourenço no que tange ao olhar de indiferença ao teatro feito fora da capital.

Não é possível afirmar que esta seja a percepção de todo o movimento teatral de Fortaleza, pois há algumas iniciativas de intercâmbio entre grupos do interior e da capital do estado que têm gerado processos criativos de muita qualidade, rigor e novas poéticas de trabalho. Esse não reconhecimento não vem da parte dos artistas e coletivos, mas sim das autoridades que integram a curadoria desse prêmio, esses sim desconhecem a realidade da cena que é produzida em outras regiões do Estado.

Voltando ao projeto de formação que mencionei anteriormente, realizado pelo Instituto Dragão do Mar, decerto que ele foi muito relevante para o aprimoramento técnico dos grupos do interior, mas é válido pensar que existe um olhar colonizador do centro metrópole (capital) em relação à periferia (interior). Certamente, o teatro produzido no interior, onde as condições de trabalho e oportunidades de formação são bem mais escassas, suscita ainda hoje processos criativos e trabalhos artísticos com características bem diferenciadas das da capital.

Podemos observar que a década de 1990 foi marcada por muita movimentação e efervescência teatral no estado, contribuindo para o surgimento de muitos coletivos na capital e no interior nesse período, e o fortalecimento de outros grupos que

já existiam desde a década anterior. Alguns desses permanecem ativos até os dias de hoje, mantendo viva a cena teatral em suas localidades.

Outro ponto que devemos observar como um fator resultante dessa efervescência e sistematização do movimento de teatro de grupo vivenciados no período, foi o surgimento de alguns espaços cênicos fora do circuito oficial de teatros existentes em Fortaleza, diga-se por oficial os edifícios teatrais mantidos por instituições públicas ou privadas. Algumas experiências vividas pelos coletivos da capital reverberaram na fundamentação de grupos que surgiram no ano 2000, que serão aqui abordados nas experiências da Cia Ortaet de Teatro, Grupo Ninho de Teatro e OFICARTE Teatro & Cia.

Um maior aprofundamento sobre a história do teatro e do movimento de teatro de grupo no interior do Ceará, com um olhar mais aperfeiçoado sobre as questões e acontecimentos ocorridos nas demais regiões, decerto, se faz necessário. Mas essa é uma provocação que ficará para uma posterior ampliação dessa pesquisa, quiçá no meu doutorado.

A partir de agora, vou buscar traçar um panorama sobre as movimentações teatrais ocorridas no interior do estado, mas com maior ênfase nas regiões Cariri, Centro-Sul e Vale de Jaguaribe. Esse recorte foi feito porque, em minha pesquisa, busco aproximar essa história da criação da Cia Ortaet. De certa forma, o grupo, nesses vinte e um anos de existência, estabeleceu contato e parcerias com alguns destes coletivos e percebo que, juntos, estamos construindo a cena desta região geográfica do Ceará.

## O Movimento de Teatro na Região do Cariri

Segundo o pesquisador Nilson Lemos<sup>| 27 |</sup>, já havia manifestações religiosas no Crato, e em toda região do Cariri, nas últimas décadas do século XIX, que utilizavam elementos cênicos em suas apresentações, no caso, as lapinhas, os presépios vivos; uma prática que ainda hoje se repete nas festividades da padroeira. A cidade do Crato, em especial, foi durante muitos anos a mais desenvolvida do Sul do Ceará e o polo do desenvolvimento econômico e cultural da região do Cariri. “Durante a segunda metade do século XIX, o Crato se fixa na liderança política, econômica e cultural frente às demais cidades da região do Cariri cearense. Apesar de ser uma urbe pequena, possuía a maior área urbana e populacional do sul do Estado do Ceará” (LEMOS, 2016, p. 45). Porém, a partir da segunda metade do século XX, a cidade de Juazeiro do Norte foi se desenvolvendo e ganhando espaço dentro da cena econômica e política da região, bem como do estado, se tornando o maior polo de referência de todo sul do Ceará na atualidade.

Como podemos perceber no presente, porém na época com maior intensidade, existiam no Crato as lapinhas<sup>| 28 |</sup> e os presépios vivos, a fim de reviver o nascimento de Jesus Cristo. Como acontecem habitualmente, os animais da manjedoura eram representados por pessoas assim como a Santa Família: Maria, José e o Menino Jesus. Mas, como

| 27 | Ator, encenador, dramaturgo e pesquisador teatral integrante do Coletivo Atuantes em Cena, da Cidade do Crato-Ce.

| 28 | A lapinha é um presépio que se arma na época do Natal e que ainda é um costume muito forte no Nordeste.

veremos a seguir, as características locais ganhavam também a cena, com a representação de índios na dramatização do Natal (LEMOS, 2016, p. 45).

Lemos observa ainda que elementos cênicos eram introduzidos nas apresentações de reisados de caretas e entre outros folguedos do cariri cearense. De acordo com ele, “essas ‘representações’ transformavam as ruas em palco e faziam do espaço urbano o local ideal para um ato de comunhão entre todos envolvidos, brincantes e sociedade, como é próprio do teatro” (LEMOS, 2016, p. 45).

A apresentação começava através de um contrato, pela quantia de dez mil réis, entre os brincantes e as famílias que os contratavam para realizar as apresentações na frente das suas casas. O público se aglomerava nas ruas para assistir as apresentações, principalmente à criançada. Com tudo pronto, os brincantes e suas personagens se apresentavam para uma plateia diversificada de adultos e crianças. Essas apresentações iniciavam de modo que cada personagem era anunciada de forma sequencial, ou seja, uma espécie de introdução relacionada aquilo que seria apreciado pelo público presente: “Agora, é o boi, a burrinha, o caga-pra-ti, o babau e os dois vaqueiros (os caretas), o dono do boi e o tocador de harmônica[...] (MENEZES apud LEMOS, 2016, p. 46).

Sobre os edifícios teatrais, Lemos afirma que, na metade do século XIX, existia na Cidade do Crato o Theatro de Todos dos Santos, que se localizava entre

as esquinas das ruas Dr. João Pessoa e Rua Cel. Luiz Teixeira, e era gerido pela Sociedade Melpomenense. “Uma entidade que possuía dois objetivos: administrar o teatro e ministrar aulas de artes cênicas para os jovens cratenses. Sobre a sua denominação, se trata de uma homenagem a uma das nove musas da mitologia grega: Melpômene<sup>[29]</sup>, a musa da tragédia” (LEMOS, 2016, p. 47). As atividades do teatro se desenvolveram até o seu fechamento, por volta do ano de 1860, devido a um desabamento. O dramaturgo e pesquisador afirma, ainda, que existiu outra edificação teatral na cidade nesse período, o Theatro Novo, que ficava situado na Rua Grande (atual Rua Dr. João Pessoa/Miguel Lima Verde), principal rua da cidade.

A respeito da existência de grupos e/ou artistas de teatro não há relatos, a não ser no que se refere à Sociedade Melpomenense, que administrava o teatro e oferecia aulas de teatro. Com relação à montagem de espetáculos e à existência de outros grupos atuantes na época, nada ficou registrado nos documentos oficiais. Só a partir dos anos de 1940 é que se tem registro do primeiro coletivo organizado na cidade. Em maio de 1942, foi fundado na cidade do Crato o *Grupo Teatral de Amadores Cratenses - GRUTAC*.

Nas décadas de 1950, 1960 e 1970 não há muitos registros de grupos atuando de forma sistemática e organizada na cidade. Desse período, o que nos chega são apenas registros do GRUTAC.

A década de 1990, por outro lado, foi de intensa atividade no movimento de teatro de grupo na cidade, desse período podemos citar: o Grupo Cênico, com direção do ator, diretor e educador

| 29 | Melpômene é uma das nove musas da Mitologia. Apesar de seu canto alegre, foi intitulada de “musa da tragédia”. Sua figura vem acompanhada da máscara da tragédia.

Ricardo Correia; o Grupo Máscaras, do ator, diretor, arte-educador e articulador cultural Flávio Rocha; o Grupo Boca de Cena, com direção da atriz, encenadora e arte-educadora Orleyna Moura e do ator e encenador Adalto Garcia; todos ligados a Sociedade de Cultura Artística do Crato – SCAC. Nesse período, teve muito destaque o espetáculo *O Auto da Compadecida*, do Grupo Cênico, que conseguiu uma grande adesão por parte do público, e que ficou em cartaz por anos, com enormes filas de espectadores.

| 30 | Disponível em: [images.app.goo.gl](https://images.app.goo.gl). Acesso em 10 set. 2020.



Figura 4 – Fachada da SCAC/Teatro Raquel de Queiroz.

Fonte: Maycon Farauzino<sup>30</sup>

Com a chegada dos anos 2000, um novo grupo surge na cidade, o NET - Núcleo de Estudos Teatrais, da unidade do SESC-Crato, com orientação de Flávio Rocha. A intensa atuação do NET foi responsável por projetar a cena teatral da cidade em outras localidades, por meio de festivais e mostras, tais como o FETAC - Festival de Teatro de Acopiara, o Festival Nordeste de Guaramiranga, Festival de

Esquetes do SESC, Mostra Iguatuense de Teatro Amador, dentre outras. Formado por jovens e adolescentes, tinha como característica a elaboração de uma cena potente e inovadora para o padrão em que eram feitas as produções do Cariri. Como se tratava de um projeto idealizado pelo SESC, depois de alguns anos o NET foi suspenso e, com ele, o grupo também, mas o seu trabalho exerceu influência em outras ações que até hoje contribuem com a cena teatral do Crato.

No ano de 2006, Flávio Rocha cria o Grupo Anjos da Alegria, que trabalha com teatro infantil. O grupo desde então se mantém atuante, sendo um dos mais ativos da cidade. Em 2008 é criado o Grupo Ninho de Teatro, sobre o qual discorreremos melhor a seguir, e em 2009 o encenador, ator e arte-educador Yarlei Tavares cria a Cia Yoko, com alguns atores e atrizes remanescentes do NET.

Atualmente, a cena teatral na cidade do Crato tem tido grande interferência do curso de Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA, criado em 2009. A princípio, o Curso foi oferecido na cidade de Barbalha, logo depois, por questões estruturais, foi transferido para a cidade de Juazeiro do Norte e, por fim, de forma definitiva foi transferido para a cidade do Crato, onde hoje funciona o Centro de Artes que abriga os cursos de Licenciatura em Teatro e Artes Visuais. Novos coletivos teatrais têm surgido e muitos deles são formados por alunos e ex-alunos, dentre estes podemos citar: Coletivo Atuantes em Cena, Trupe dos Pensantes, Grupo Arruaça, Cia Averso de Teatro, Cia Wiakara, Coletivo Dama Vermelha, todos com sede em Crato.

Dos 184 municípios do Estado do Ceará, poucos são aqueles que desfrutam de uma casa de espetáculo, de um edifício teatral totalmente equipado, no qual os artistas possam fazer suas apresentações, exercitar suas poéticas e/ou referenciar o movimento de teatro existente em seus municípios. Existe, em todas as cidades do Ceará, investimento em esporte, ainda que aquém do necessário, mas ainda sim todas possuem quadras, ginásio e, em muitos casos, até estádios de futebol. Já os edifícios teatrais, centros culturais com salas equipadas e destinadas à formação e apresentação dos artistas são poucos, ou quase inexistentes no interior.

O Cariri cearense é uma das poucas exceções. Essa é uma das regiões onde existem casas de espetáculo em funcionamento, talvez por sua importância inegável para a cultura popular cearense.

Outro local de suma importância nessa região é o Centro Cultural Banco do Nordeste – CCBNB, na cidade de Juazeiro do Norte. Este possibilita aos grupos locais a circulação de seus espetáculos, bem como a realização de atividades formativas. Infelizmente, nos últimos anos o CCBNB tem passado por um processo de sucateamento e contingenciamento de suas verbas, o que tem acarretado na diminuição de investimentos nos projetos de formação e de circulação de espetáculos.

Como forma de ampliar o entendimento do movimento de teatro de grupo em Iguatu, e porque não dizer no Ceará, expando esta conversa para a Regiões do Cariri e Jaguaribe. Abordo as vivências dos coletivos: Grupo Ninho de Teatro (Crato),

Louco em Cena (Barbalha), ambos da região do Cariri, e o OFICARTE (Russas), da região do Jaguaribe, com o intuito de compreender como estes coletivos têm atuado em suas localidades e apontado um novo horizonte para se pensar o teatro que é feito no interior.

### *Grupo Ninho de Teatro (Crato - Cariri)*

Fundado no ano de 2008, na cidade de Crato, o Grupo Ninho de Teatro é formado por um coletivo de artistas oriundos das cidades de Juazeiro do Norte e Crato. O Ninho tem se tornado um dos coletivos teatrais mais atuantes na região do Cariri e no estado do Ceará. Antes mesmo de querer ser um grupo, a ideia era montar o texto *Avental todo sujo de ovo*. O desejo de se tornar um projeto coletivo veio posteriormente<sup>[31]</sup>. Durante a montagem desta peça, ainda em 2008, o grupo resolveu se inscrever no FETAC<sup>[32]</sup>, e para isso criam um novo trabalho, *Bárbaro*, que mesmo sendo realizado de última hora teve grande aceitação dentro deste festival e acabou, por fim, sendo premiado na categoria de melhor espetáculo daquele ano. Sobre esse momento, Rita Cidade nos conta:

[...] a gente se juntou pra fazer *Avental todo sujo de Ovo* pra ver no que iria dar! Estreariamos quando desse certo, apresentariamos quando desse certo, enfim! Era mais uma coisa de prazer e depois veríamos no que iria acontecer. Aí existe o Festival de Teatro de Acopiara, que é tão bom, que a gente quer ir! Aí *Avental* num tá pronto

| 31 | Em sua primeira formação, participavam do Ninho os atores: Edceu Barbosa, Rita Cidade, Zizi Telecio, Joaquina Carlos e o ator e diretor Jânio Tavares.

| 32 | FETAC - Festival de Teatro de Acopiara.

ainda. Então a gente pega uma esquete que já tinha pronto de Jânio com Edceu, outra esquete tinha pronto eu, Edceu e Joaquina e junta as duas. Era pequeno demais, num dava um espetáculo ainda. Pensamos, vamos inventar outra esquete [Risos] junta os três e faz um espetáculo pra ir pro FETAC. Porque era bom demais ir pro FETAC, né? E aí a gente foi pro FETAC. Para se inscrever no festival tinha que ser grupo, pois lá constava o campo grupo. Nos perguntamos, e agora? A gente não é grupo! Vamos inventar um nome aí qualquer pra gente dizer que é grupo pra tentar ir. Inventamos esse nome Ninho. Ao chegarmos lá, a receptividade foi muito boa pra o espetáculo, coisa que a gente não esperava, porque na realidade a gente só queria ir pra Acopiara [risos] A gente não queria fazer necessariamente um bom espetáculo, a gente só queria passar uma semana lá em Acopiara curtindo [risos]. E aí, nas trocas a gente foi percebendo a possibilidade de dar continuidade, e talvez, realmente se tornar um grupo. E lá tinha uma coisa que o espetáculo campeão iria se apresentar no Teatro José de Alencar e no Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga. Como a gente acabou ganhando melhor espetáculo no FETAC automaticamente ficamos comprometidos com o TJA e Guaramiranga, tivemos que dar continuidade ao espetáculo (informação verbal)<sup>33</sup>].

| 33 | Entrevista concedida por CIDADE, Rita. **Depoimento** [nov. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Crato, Ceará, 2019.

| 34 | Ator, encenador, pesquisador e professor do Curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG.

O repertório do coletivo conta, atualmente, com os espetáculos: *Bárbaro* (2008), direção de Jânio Tavares e Joaquina Carlos; *Avental todo sujo de ovo* (2009), direção de Jânio novamente; *Charivari* (2009), com direção de Duílio Cunha<sup>34</sup>], que propôs

esse projeto ao grupo; *Menino Fotógrafo* (2012), com direção de Cecília Maria<sup>[35]</sup>, que foi convidada para dirigir; *Jogos na hora da sesta* (2012), direção de Jânio Tavares; *Lição Maluquinha* (2013), orientado por Rita Cidade e, por fim, *Poeira* (2016), que teve a direção do ator Jesser de Sousa<sup>[36]</sup>, do LUME – Núcleo de Pesquisas Teatrais da UNICAMP<sup>[37]</sup>, e codireção de Edceu Barboza.

*Avental todo Sujo de Ovo* foi o primeiro trabalho que possibilitou ao Ninho circular por outros estados do Brasil. Com esta peça, participaram de diversos festivais e foram aprovados no projeto Circuito Palco Giratório, do SESC Nacional, sendo o primeiro e único grupo da região do Cariri a ser contemplado com essa circulação, que também incluiu *Jogos na hora da cesta* como parte de seu repertório, ambos dirigidos pelo ator, diretor, educador Jânio Tavares. O convite para participar deste projeto e, posteriormente, a aprovação no edital Rumos, financiado pelo banco Itaú, permitiu que o coletivo pudesse circular pelo Brasil de norte a sul e entrar em contato com vários coletivos através de intercâmbios.

No que se refere à produção de espetáculos e/ou produção executiva, não existe uma pessoa ou pessoas determinadas para essas atribuições. Como em outros coletivos, essas funções são ocupadas por aqueles integrantes que possuem mais habilidade para executá-las. Isso se repete nas questões concernentes à escrita de editais, inscrição em festivais e mostras, bem como para funções pertinentes aos espetáculos e as atividades desenvolvidas na sede do grupo.

| 35 | Atriz, dramaturga, encenadora, pesquisadora e professora do Curso de Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA.

| 36 | Ator-pesquisador, diretor, clown e professor do LUME desde 1993. Iniciou sua carreira profissionalmente em 1981, em São Paulo, no Teatro-Escola Macunaíma e, posteriormente, no CPT – Centro de Pesquisa Teatral do SESC, dirigido por Antunes Filho. Anos depois se formou no Curso de Graduação em Artes Cênicas da UNICAMP.

| 37 | O LUME Teatro foi fundado em 1985 e é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas-SP. Tornou-se uma referência na pesquisa da arte do ator no Brasil e no exterior. O grupo



Figura 5 – Rita Cidade em cena de *Avental todo sujo de Ovo*.  
Fonte: Arquivo pessoal de Samuel Macedo.

As questões administrativas e burocráticas do coletivo são organizadas e gerenciadas pela Associação Grupo Ninho de Teatro e Produções Artísticas. Esta é a pessoa jurídica e representante legal do coletivo, formada por uma diretoria composta pelos membros do coletivo. A respeito de a gestão estar atrelada aos artistas criadores, Rita Cidade diz:

É assim, Grupo Ninho de Teatro e Associação Grupo Ninho de Teatro e Produções Artísticas e Casa Ninho. As coisas meio que se misturam. Assim, as funções meio que são as mesmas, se misturam, se repetem entre a associação e o grupo. É difícil de separar, né!? Hoje a diretoria está composta da seguinte forma: Na presidência Samia, vice-presidência é de Elisieudon, na secretaria Edceu e Joaquina, tesouraria eu e no conselho fiscal Fagner e Monique. E recentemente Eudes entrou no grupo, ele ainda não tem uma função definida na associação e no grupo também. No grupo meio que se repetem essas funções (informação verbal)<sup>38</sup>!

Com relação aos processos de criação, geralmente a temática é escolhida pelos integrantes, a partir de uma inquietação individual e/ou coletiva, que passa a ser discutida na sala de trabalho e, num segundo momento, com o público. A pesquisadora Barbara Leite, em sua dissertação de mestrado sobre o grupo Ninho de Teatro, faz o seguinte apontamento:

O caminho que os artistas tem traçado é o da resistência, confrontar através do seu fazer a falta de políticas culturais no Cariri. Percebo que essa

já se apresentou em mais que 28 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Vencedor do Prêmio Shell 2013 em pesquisa continuada, o LUME possui repertório diversificado de teatro físico, espetáculos de palhaço, dança pessoal, além de intervenções de grande dimensão ao ar livre com a participação da comunidade. O grupo também mantém uma forte tradição de ensino, difundindo sua arte por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas, publicações, palestras e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. Disponível em: [lumeteatro.com.br](http://lumeteatro.com.br). Acesso em: 15 abr. 2020.

carência, de algum modo, os fez olhar para a cultura local como possibilidade e/ou campo de criação, havendo assim uma retroalimentação entre os grupos de raízes populares e a cena atual que está sendo feita nas artes cênicas. [...] Com isso, podemos compreender a influência da cultura local sob o olhar sensível do fazedor de teatro (MATIAS, 2017, p. 57).

Compreender o grupo como parte da cidade, perceber que o grupo é afetado por ela, que a dinâmica do espaço acaba por interferir nas escolhas do coletivo e, por conseguinte, dos seus integrantes, nos ajuda a entender melhor como a poética de trabalho do coletivo foi se firmando com o passar dos anos. A cena cultural do Cariri, com toda a sua profusão das manifestações da cultura popular, tende a se tornar substrato de pesquisa e exercício do coletivo. O grupo, ainda que busque aprofundamento de linguagem dialogando com outras práticas e/ou conceitos universais, permanece em constante diálogo com e para o Cariri, como experimentação estética que se volta pra si enquanto lugar, mas que dialoga com o mundo.

Em termos de organização, não existe uma pessoa específica no papel de encenador, por isso esta função é exercida de acordo com as necessidades de cada processo. Por este motivo, o grupo alterna uma direção que, por vezes, parte de um olhar de dentro do coletivo e, em outros casos, parte de olhares externos, geralmente de profissionais que de certo modo cruzaram os caminhos do grupo. Sobre os processos de criação, Rita Cidade afirma:

É o desejo de falar sobre algo que parte de um incômodo, de uma necessidade de falar sobre algum tema específico. E não é fácil porque nem sempre o que um propõe os outros irão acatar. Às vezes, muitas vezes, é comum estar dividido. Se tem a presença de seis pessoas é comum metade se satisfazer e a outra metade não. Nesse momento, inclusive, a gente tá vivenciando isso. Iniciando um novo processo e tentando descobrir sobre o que é mesmo esse novo trabalho. Sobre o que a gente tá precisando falar, sobre o que a gente tá a fim de tratar. Aí depois vem o como. Geralmente tem sido assim para nós. Acho que na verdade em todos os espetáculos foi assim. Primeiro o que a gente vai tratar e depois o como. Poderia não ser, né?! Poderia vir junto ou ao contrário. Mas acho que essa é uma característica nossa (informação verbal)<sup>39</sup>.

Esse incômodo criativo em discutir, problematizar e gerar um estado de suspensão no espectador a partir do discurso, é que tem permeado os processos de criação do coletivo. Problematizar questões do presente, que emergem das relações sociais, e as tensões que são geradas por elas na sociedade, principalmente na vida daquelas comunidades que estão à margem das políticas públicas do estado, de uma minoria que passa por um processo de invisibilidade, afeta os(as) artistas deste coletivo, que, sem perder de foco as suas raízes, dialoga com seu tempo, de modo a questionar as contradições que ele apresenta.

A Casa Ninho é a sede da Associação Grupo Ninho de Teatro e abriga dois coletivos de teatro, um deles o próprio Ninho de Teatro e o Coletivo

Atuantes e Cena. A Casa foi aberta no ano de 2011, e tem sido referência de fomento das linguagens artísticas na cidade do Crato. As atividades realizadas na Casa têm, inclusive, ocupado as lacunas deixadas pelo poder público no desenvolvimento de ações afirmativas para cultura, tais como: circulação de espetáculos teatrais, realização de processos formativos abertos à comunidade e mostra de repertório de grupo. A Casa, assim como os processos criativos do coletivo, é resultado de um projeto que tem se firmado através de ações continuadas e sistemáticas. Sobre o processo das (dos) atrizes (atores), o encenador e um dos fundadores do grupo, Edceu Barboza, em entrevista para a dissertação de mestrado de Bárbara Leite, afirma:

A gente já tinha muito essa perspectiva de um trabalho continuado, que tá na base do teatro de grupo, a construção de um repertório, de um trabalho continuado, de pesquisa interna, né, conhecer enquanto corpo em vários sentido, né? Aí 2011 vem a casa ninho que é a nossa sede. A partir de um edital de manutenção a gente consegue e muda e aí dar uma nova óptica para o trabalho do grupo, por que a partir desse momento a gente tem outro olhar para a nossa pratica artística por assim dizer, somente artística e começar a também pensar em uma prática pedagógica em artes, começar em pensar em gestão e solução cultural por que são demandas que iam chegando assim, naturalmente, quando se abriu a sede... Assim qual o sentido de ter este espaço? só para a gente? Para treinar, ensaiar e apresentar? Não, não faz sentido assim para o que já se configurava assim internamente

dentro do grupo, a perspectiva de estética que a gente já assumia, é, a maioria dos integrantes veio de uma formação de Licenciatura em Artes, então esse pensamento também são agregadas as bases do grupo (BARBOZA, 2017, p. 46).

Esse olhar que se tem sobre a Casa, que transcende o espaço da sede do coletivo, é que permite que o papel de atuação do Grupo interfira na vida daqueles que fazem parte do coletivo e na dinâmica do espaço da cidade, à medida que transgride o que já está posto na tessitura da urbe. Uma casa de teatro é uma experiência dissonante da realidade, que subsiste em quase todas as cidades brasileiras. Sobre a Casa Ninho, a pesquisadora Barbara Leite afirma:

Assim como todo grupo artístico, ao se firmar, busca seu segundo desejo que é a sede própria. Desde os primeiros anos, os integrantes buscaram esse propósito que foi a constituição e manutenção de sua sede, um projeto que foi maturado desde a fundação do Grupo Ninho de Teatro e que, segundo os integrantes, encontrou justificativa nos coerentes anseios deste grupo formado por pessoas-artistas-educadores. O primeiro foi o de possuir espaço próprio onde suas atividades cotidianas [ensaios, reuniões, armazenamento de material cênico e burocrático] pudessem ser realizadas. E foi assim que surgiram todos os outros: transformar a sede em um local onde acontecem oficinas, encontro de artistas conterrâneos, ponto de apoio para artistas visitantes, espaço alternativo para apresentações artísticas suas e de outrem, e todas as inesgotáveis utilidades (MATIAS, 2017, p. 85).

A Casa Ninho, assim como acontece com o Galpão das Artes da Cia Ortaet de Teatro<sup>40</sup>, de Iguatu, e o Galpão das Artes do OFICARTE, de Russas, tem sido o principal local que concentra a produção artística de seus municípios, bem como de projetos de formação em teatro ofertados a artistas, jovens e adultos.

| 40 | No segundo capítulo dessa dissertação há uma parte dedicada especialmente as ações artísticas e formativas que realizamos no Galpão da Cia Ortaet de Teatro.



Figura 6 – Fachada da Casa Ninho. Fonte: Arquivo pessoal de Sâmia Ramare.

Bem como outras sedes de grupos de teatro, a Casa não recebe apoio financeiro por parte do poder público e nem de instituições privadas. Sua manutenção tem sido possível graças aos projetos que o coletivo desenvolve através de seus espetáculos aprovados em editais estaduais e federais, tais como: o Edital de Incentivo as Artes do Ceará, I Edital Escolas Livres de Cultura, Palco Giratório do SESC e Rumos Itaú Cultural.

Ainda assim, é importante destacar que nenhum ator ou atriz do grupo recebe um salário mensal,

o que faz com que cada integrante exerça outras atividades profissionais, algumas ligadas à arte e outras no setor de educação e prestação de serviços.

O coletivo possui um projeto artístico-pedagógico que compreende a formação interna dos seus integrantes, bem como da comunidade em geral. Como projeto de formação artística, o grupo realiza o Carpintaria da Cena, que foi aprovado pelo Edital de Incentivo as Artes e que está na sua terceira edição. O projeto faz uma interface entre o teatro e a cultura popular local, através de oficinas modulares abertas à comunidade e aos participantes de outros coletivos teatrais. Estes cursos são ministrados gratuitamente por profissionais das Artes da Cena e por Mestres da Cultura Popular que residem no Cariri cearense.

Como projeto de formação de plateia, o grupo desenvolve o Projeto PQP – Pague quanto puder, que teve como inspiração o projeto Pague Quanto Quiser, realizado pela Cia Ortaet, em que o público paga a quantia que achar conveniente pelo espetáculo que assistiu. Além disso, realiza a Mostra Casa em Repertório, na qual são apresentados os espetáculos dos dois grupos que ocupam a Casa Ninho. É, ainda, importante mencionar que a Casa Ninho também abriga outros grupos de teatro da região, que porventura necessitem de um lugar para apresentação.

O grupo não teve, ao longo desses onze anos de existência, uma rotatividade muito grande de seus integrantes, o que faz com que a sua formação seja praticamente a original. Hoje, são integrantes do coletivo: Sâmia Ramare, Monique Cardoso,

Rita Cidade, Joaquina Carlos, Fagner Fernandes, Francisco Francieudes, Elizieldon Dantas e Edceu Barboza. Para alguns processos, quando necessário, o grupo convida outros artistas que de alguma forma também atuem na cidade.

Com o desejo de possibilitar uma maior aproximação do coletivo com a comunidade, principalmente as instituições educacionais da região, o Grupo Ninho de Teatro realizou, juntamente com o Centro Cultural Banco do Nordeste – CCBNB, o projeto Percursos Urbanos, que já era desenvolvido por essa instituição. A proposta de aproximação entre o coletivo e a comunidade intenta levar suas produções para o maior número possível de esferas da sociedade. Um de seus projetos é ministrar oficinas e fazer mediação após as apresentações dos espetáculos.

Nessa proposta o grupo Ninho de Teatro juntamente com o Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri - CCBNB, Juazeiro do Norte, tem experimentado essa possibilidade de troca entre a prática do grupo e as pessoas de diversas comunidades, como por exemplo, o projeto Percursos Urbanos (2013), no qual o Ninho entra em um ônibus com espectadores interessados no possível percurso sejam eles artistas ou apenas adolescentes de alguma escola. Nesse percurso normalmente apresentam alguns dos seus trabalhos, e durante as paradas em diversos espaços como; museus, prédio teatrais, praças, aproveitavam para dialogar a respeito dos seus processos, formações e manutenção de um grupo, assim finalizando o percurso sempre na Casa Ninho de Teatro (MATIAS, 2017, p. 69-70).

A prática da mediação (diálogo com espectadores) tem sido uma constante após apresentações do coletivo, como forma de escuta da recepção por parte dos espectadores e como ação pedagógica no aprofundamento das temáticas trabalhadas e da proposta de encenação dos espetáculos. “Desse modo, pretendem abrir cortinas de acesso e conexão entre sua produção artística e as instituições educativas de ensino de toda a região” (MATIAS, 2017, p. 70).

O fazer artístico e a compreensão do coletivo, além de ser a sua sede um espaço propulsor de ações pedagógicas, são pilares de sustentação do projeto de teatro que o coletivo tem construído ao longo dos anos. O Ninho se revela como um agente de profusão das artes cênicas, transcendendo os limites do Cariri, com uma proposta artístico-pedagógica bem consolidada e bem construída dentro do coletivo e com atuação na localidade ao qual está inserido, reverberando nos demais coletivos artísticos e de teatro existentes, bem como na população local.

Do repertório do grupo, os espetáculos *Avental todo sujo de Ovo* e *Poeira* circularam por várias cidades e regiões do país, através dos projetos Palco Giratório e Rumos Itaú Cultural. Estas duas ações redimensionaram o “fazer artístico do grupo”, uma vez que possibilitaram que este se tornasse conhecido em outras regiões, além de ter aberto a possibilidade de intercâmbio com outros coletivos teatrais que tinham características distintas e/ou parecidas com o seu. Este tipo de prática foi essencial para o amadurecimento do grupo, além de ter possibilitado ao Ninho ser, hoje, uma das principais referências nas artes da cena no estado do Ceará.

### *Grupo Louco em Cena (Barbalha - Cariri)*

Fundado no ano de 1999, na cidade de Barbalha, pelo ator, diretor e dramaturgo Gilsimar Gonçalves (“Mamá”), o grupo nasceu do desejo de movimentar a cena artístico-cultural da cidade. O Grupo *Louco em Cena* é hoje conhecido como um dos mais antigos coletivos teatrais em funcionamento no Cariri e no interior do estado do Ceará. Atualmente é formado por dez integrantes: Aline Sousa, Maria das Dores, Kassia Kidman, Alisson Santos, Cícero Anderson, Petrousson Fidelis, Jerônimo Gonçalves, Raimundo Lopes, Jonas Henrique e Cícero Santos.

O grupo está em atividade há vinte anos, mais ainda não possui uma representação jurídica. Dessa forma, o coletivo, que é basicamente administrado por seu diretor, está vinculado ao Instituto Corruptio Povo Cariri<sup>41</sup>, que atua na cidade de Barbalha na promoção e valorização das artes barbalhenses, através de projetos de formação de plateia, oficinas de formação artística e realização de espetáculos. Ainda que sejam duas instituições que trabalham juntas, elas atuam de formas distintas, sem que uma interfira nas decisões da outra. A respeito da organização do coletivo, Mamá comenta:

Em 2009 nós sentimos a necessidade de nos tornarmos uma instituição jurídica. Mas a gente não queria transformar o Louco em Cena numa instituição jurídica. Então nós fundamos o Corruptio Povo Cariri, que faz dez anos agora em dezembro. Aonde algumas pessoas do grupo fazem parte do

| 41 | O Corruptio Povo Cariri, Instituto de Educação, Pesquisa, Arte, Cultura e Informação, é uma representação jurídica que nasceu a partir dos trabalhos de jovens comprometidos com a arte na cidade de Barbalha, região do Cariri Cearense. A ONG trabalha com a produção cultural, montagem de espetáculos, oficinas de teatro e música para jovens e crianças em comunidades carentes, bairros e sítios, comunidades essas desprovidas de equipamentos culturais e falta de políticas para juventude e crianças, bem como na formação de plateia, mantendo diversas parcerias para mobilizar a cidade e região juntamente com grupos de cultura barbalhenses e caririenses, informais e formais. O Instituto conta com o

instituto juntamente com outras pessoas que não são do grupo, pessoas ligadas à gente, pessoas ligadas a familiares, amigos que também fazem parte do Instituto. O grupo é independente, a gente faz os nossos trabalhos a parte. Eu como diretor, e a gente divide as nossas atividades, acho que tem um tesoureiro, uma pessoa que sempre ficou responsável pelo dinheiro, que trabalha diretamente comigo. Mas assim, as outras funções não. É que nos trabalhos não tem essa divisão, você faz isso, você faz aquilo, a gente faz tudo, combinando tudo entre nós e quando um não pode fazer o outro vai lá e faz (informação verbal)| 42 |.

grupo de teatro Louco Em Cena para várias de suas ações. Disponível em: [corrupiopo-vocariri.com.br](http://corrupiopo-vocariri.com.br). Acesso em 15 abr. 2020.

| 42 | GONÇALVES, 2019

O coletivo não conta com uma organização burocrática bem definida, como pode ser observado no Grupo Ninho, o que não chega a ser um empecilho para que este possa participar de editais, uma vez que o Grupo tem se inscrito em Mostras e Festivais, mas não como pessoa jurídica e sim como pessoa física.

As ações desenvolvidas pelo Grupo acabam se confundindo com as que o próprio Instituto realiza, visto que parte dos integrantes do coletivo ocupam cargos na diretoria do mesmo. Por exemplo, Mamá, que é diretor do Louco Em Cena, hoje, atua como seu presidente. Dessa forma, a relação entre o Louco Em Cena e o Instituto parece indissociável.

Os processos de criação do coletivo são conduzidos pelo diretor, e, em sua grande maioria, são realizados com textos dramáticos já existentes ou escritos pelo próprio diretor. Sobre os processos de criação, Mamá revela:

Como eu também desenvolvi a parte da dramaturgia, de escrever, de pesquisar, geralmente tem sido da minha pessoa né! Só teve um que foi o infantil, o “Cantigas daqui Contos e Lendas do Mundo” que eu fiz diferente. Eu não gostei da experiência de não ter um texto logo pra se encenar, porque geralmente eu escrevo e digo: “o texto é esse aí”. A gente foi pra sala de ensaio experimentar algumas coisas e a partir daí eu fui escrevendo, coletando algumas informações de pesquisa, que eu ia orientando eles a fazerem. Mas eu não gostei dessa experiência, pois é muito difícil o processo! (informação verbal)<sup>43</sup>.

| 43 | Id., 2019.

| 44 | Id., 2019.

A dificuldade a que o diretor se refere foi uma experiência em um processo de criação colaborativo. Nas palavras dele:

A gente passou acho que uns dois anos pra sair. Aí num teve muito fruto. Demora tanto e as pessoas começam a se desgastar, desmotivar, sair, porque tem um momento que a gente perde o norte. Tem hora que a gente acha que não tá dando certo. Então assim, foi muito difícil. Principalmente pra mim que nunca participei de nenhum processo dessa forma. Sempre escrevi antes. [...] Ele é um texto muito confuso. Apesar de que eu já tinha um norte da pesquisa que tinha sido feita através de um livro de contação de história que tinha conhecido há uns 15 anos atrás e tinha guardado pra uma possível montagem. (informação verbal)<sup>44</sup>.

Depois dessa experiência, os demais processos criativos seguiram com um formato mais fechado de condução, não que os atores não participassem

das escolhas ou participassem de forma ativa durante o processo, mas a liderança ficou mais centrada na voz do diretor.

Além dos espetáculos de repertório, o grupo também tem se firmado na montagem da *Paixão de Cristo*, que realiza todos os anos em parceria com o Instituto.

O coletivo não possui sede própria e, ainda hoje, utilizam a casa do diretor como sede administrativa, local de ensaios, além de local para guardar materiais. Porém, a aquisição da sede é um dos grandes sonhos do coletivo, uma vez que permitiria, além de um espaço físico, ter um espaço para realizar projetos artísticos na cidade.

O grupo não possui um projeto artístico-pedagógico específico que seja voltado para formação interna e da comunidade, mas tem conseguido desenvolver algumas oficinas que surgiram da necessidade dos processos criativos, que são de musicalidade, sonoridade e corporeidade, para aperfeiçoamento de seus integrantes.

Outra ação muito importante do Grupo é a organização do Festival Louco em Cena de Teatro, evento aberto à participação de grupos locais e de outras partes do Brasil, que já teve, inclusive, participação de grupos de outros países. O festival hoje está na sua décima quinta edição e, embora já tenha mais de uma década de existência, não conta com grande projeção na cena teatral do estado, como acontece com a Mostra SESC de Arte e Cultura. Entretanto, esta ação é de grande valia, uma vez que potencializa



Figura 7 – Encenando *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, os atores Alisson Santos e Raimundo Lopes.

Fonte: Arquivo pessoal de Gilsimar Gonçalves

o fazer teatral de diversos grupos de teatro do Cariri e, de certa forma, é um mecanismo de resistência do que é produzido no interior cearense.

| 45 | Mais informações disponíveis em: [oficarte.com](http://oficarte.com).

Em parceria com o Instituto Corrupio, o Grupo Louco Em Cena realiza ainda o Barbalharte, outro festival de artes que acontece na cidade de Barbalha, e a Mostra Caldas, um evento artístico que envolve todas as linguagens artísticas e não se restringe apenas às artes cênicas. Este último recebe esse nome porque acontece no distrito de Caldas, situado na zona rural de Barbalha.

## O OFICARTE Teatro & Cia e sua influência na Região do Jaguaribe

Considerado um dos mais antigos grupos de teatro atuantes do interior do Ceará, o OFICARTE<sup>45</sup> foi criado no ano de 1990, há exatamente trinta anos, na cidade de Russas. No ano em que o grupo foi fundado, os atores Frank Lourenço e Aceilton Vicente tinham em mente criar uma oficina permanente, uma espécie de Centro de Formação em Artes Cênicas. Para isso, convidaram artistas que pudessem contribuir nesses processos de formação. O objetivo era que cada um destes convidados oferecesse uma experiência artística com base em suas trajetórias profissionais. Segundo o ator Frank, o intuito era construir um processo pedagógico,

Onde cada um, a partir de sua vivência artística, comporia uma docência em arte. A OFICARTE seria também um lugar de encontros, de rodas

de conversa, de intercâmbios, de reflexões sobre o fazer artístico e cultural, de experimentos performativos, um espaço informal de construção de saberes e fazeres (informação verbal)<sup>46</sup>.

| 46 | LOURENÇO, 2019.

| 47 | O coletivo tem um núcleo de pesquisa permanente. Para saber mais sobre suas ações, consultar informações disponíveis em: [oficarte.com](http://oficarte.com).

Imbuídos por esse pensamento de fazer do coletivo um lugar de construção de saberes, o Grupo tem como missão proporcionar a pesquisa, produção e difusão artística e cultural, democratizando o acesso à informação, diversão e apreciação das artes, com um propósito norteador de conceber projetos de arte que promovam o desenvolvimento local, cultural e humano de comunidades de baixa renda. O grupo busca ainda promover a integração sócio-cultural-educativa de crianças e adolescentes no desenvolvimento de pesquisas nas artes cênicas, música, arte-educação e cultura popular.

Com intuito de aprofundar ainda mais a pesquisa e o estudo dos seus integrantes, o grupo cria, em 1993, o Núcleo de Pesquisa, Estudo e Experimentação Cênica - NUPEC<sup>47</sup>. Este foi o primeiro projeto pedagógico voltado para formação dos integrantes do coletivo, que se sentiam motivados pela necessidade de realizar estudos mais aprofundados sobre a arte do ator. Apesar de o nome sugerir uma infraestrutura superequipada e grandiosa, na realidade o Núcleo surgiu como um pequeno grupo de estudo, formado por alguns atores do OFICARTE. Porém, hoje se tornou um núcleo de formação do elenco permanente de artistas na cidade, prestando assessoria aos grupos locais, regionais, escolas e projetos sociais.

Em trinta anos de existência do grupo, o projeto artístico do coletivo tem se mostrado consistente e contínuo. São esses alguns espetáculos que fazem parte do repertório: *O Defunto* (1990); *Loucuras e Criaturas* (1991); *À Deriva dos Afetos* (1993); *As Abravadas do Professor Tiridá* (1996); *Farrapos Humanos* (1996); *O Auto da Camisinha* (1997); *Os Amores de Ambrosina* (1998); *As artimanhas de Simão ou O Causo dos Dotes* (1999); *O Auto do Julgamento ou a Chegada de Marculino ao Purgatório* (2000); *Quem Roubou Meu Futuro* (2001); *Maria e Fulaninhos* (2002); *Ceumente* (2002); *Cantares e Folganças* (2003); *HEIM* (2005); *Carrossel* (2006); *Qorpo Santo* (2007); *Expresso* (2008); *Romeu e Julieta* (2009); *Retalhos* (2009); *Cuia* (2011); *Capitão Rodopio* (2012); *Lírio* (2015); *Mensageiras* (2015); *Mamulengofolia* (2015); *Viúvas do Veneno* (2016); *Antropotempo* (2017) e *Faces de Antígona* (2019), todos com direção de um dos fundadores do grupo, Frank Lourenço.

Em relação ao *modus operandi* do grupo, pode observar que os processos criativos também surgem das inquietações do coletivo a respeito de uma temática que se sintam instigados a trabalhar. Após a definição deste tema, é feito uma ou mais imersões em que o coletivo se isola durante três dias em uma fazenda, fora da cidade, e lá trabalham das 5hs da manhã às 22hs. Nestas imersões, se fazem presentes todos os artistas e colaboradores (figurinista, músicos, dramaturgo, atores e direção). Durante esse processo, são criadas cenas, músicas e projetos para figurinos e cenários. Destas imersões, saem



Figura 8 – Em cena: Márcia Oliveira, no espetáculo Chá das Seis.  
Fonte: Arquivo pessoal de Otton Natashe.

o esboço do espetáculo, que na volta para Russas segue sendo estimulado nos ensaios e nas pesquisas posteriores. Às vezes, o grupo se divide em projetos criativos e os atores se revezam na direção para apresentarem novas propostas ao diretor geral.

No que concerne às questões administrativas e de organização, o coletivo possui um Conselho formado por: Diretor Presidente, Diretor Executivo, Diretor Administrativo e Diretor Financeiro, além de um Conselho fiscal, uma Secretaria Executiva e um serviço de contabilidade. As atividades estão divididas em Gestão e Coordenação de Projetos, Gestão Financeira dos Projetos, Gestão do Galpão, Coordenação Pedagógica e Equipe de Formadores/Facilitadores. Os membros que assumem funções administrativas podem, algumas vezes, se repetir em outras funções. No que se refere à produção, o grupo possui uma equipe formada por um produtor para as atividades do Galpão e outro que cuida das questões relacionadas ao grupo e aos espetáculos.

A OFICARTE vem adotando desde 2010 uma prática de gestão estratégica que consiste na elaboração coletiva de um Plano Estratégico Quinquenal que tem desdobramento em Planos Anuais. Estes Planos são elaborados no início de cada ano a partir de avaliações do exercício anterior. Desta forma, todas as ações e projetos são avaliados, analisados e planejados utilizando de ferramentas de GQT (Gestão de Qualidade Total). A partir deste planejamento, algumas ações são pensadas, tais como: ações formativas no campo das artes; programação cultural do Galpão das Artes; produção

e circulação de espetáculos; captação de recursos através de editais para projetos previamente elaborados para o ano (informação verbal)<sup>[48]</sup>.

| 48 | LOURENÇO, 2019.

| 49 | Projeto financiado e apoiado institucionalmente pelo extinto Ministério da Cultura (MINC).

Esse cuidado e organização que o grupo tem com o planejamento de suas ações, certamente, tem possibilitado que o coletivo consiga desenvolver um trabalho tão estruturado e com projetos tão abrangentes que perpassam os limites de um projeto artístico teatral, e que consegue abarcar outras ações de cunho social.

O grupo possui sede própria, o Centro Galpão das Artes - GARTES, que também já foi Ponto de Cultura<sup>[49]</sup>. Desde 2010, o grupo ocupa um galpão de 420 m<sup>2</sup> que estava abandonado no centro da cidade, e que era usado como ponto de encontro de usuários de droga. Neste espaço são realizadas aulas, ensaios e apresentações abertas à comunidade. O GARTES recebe ainda o Festival de Teatro do Vale do Jaguaribe – FESTVALE, que já se encaminha para sua VII Edição e é realizado pelo OFICARTE. Além disso, o grupo possui uma minibiblioteca, estúdio, escritório, cantinas, equipamentos de som e luz, instrumentos musicais e uma kombi com reboque para a circulação dos seus espetáculos.

No que se refere ao ingresso de novos integrantes, o coletivo tem pouca rotatividade, o mais novo do grupo tem pelo menos seis anos nas ações da Companhia. O critério utilizado para seleção e ingresso de novos membros é o interesse e dedicação aos estudos, pesquisa e trabalho. O coletivo é formado hoje por Frank Lourenço, Otton

Natashe, Ícaro Lourenço, Márcia Oliveira, Dinna Lourenço, Larissa Alves, Joyce Barbosa, Fabiano Rocha, Flávio Gonçalves e Marcílio Matos.



Figura 9 – Fachada do Galpão das Artes, sede do OFICARTE Teatro & Cia. Fonte: Arquivo pessoal de Otton Natashe.

A manutenção e subsistência do grupo se dão através da captação de recursos e da aprovação em editais públicos. Desde 2002, o coletivo tem mantido uma média entre dois a três projetos aprovados em editais por ano. Paralelamente, segue com a venda de seus espetáculos, shows, cds e oficinas, aluguel de equipamentos e figurinos, aluguel do espaço para eventos de outras instituições, o que agrega uma renda boa para a continuidade das atividades do grupo.

Os recursos adquiridos através da aprovação de projetos em editais são aplicados integralmente em suas execuções. Aqueles advindos de cachês de apresentações são destinados 25% para manutenção do grupo e o restante para pagamento do elenco e

técnicos. No coletivo, quase todos os seus integrantes trabalham nos projetos de formação realizados pelo grupo, atuando como facilitadores de oficinas ou professores das disciplinas na Escola Livre de Teatro e/ou em outros projetos desenvolvidos pelo OFICARTE.

Como forma de financiamento das suas atividades, o coletivo tem estabelecido convênios e parcerias ao longo dos seus trinta de existência com instituições como o BNDES<sup>| 50 |</sup> (Projeto Transformando com Arte); o ISDS<sup>| 51 |</sup> (Escola Ensina em Cena); a FUNARTE<sup>| 52 |</sup> (Prêmio Myriam Muniz edições de 2008, 2010, 2011, 2013 e 2014); o MINC/SECULT-CE<sup>| 53 |</sup> (Ponto de Cultura Brincantes de Teatro); a SECULT-CE<sup>| 54 |</sup>; a Fundação Demócrito Rocha; a Cáritas Diocesana Regional Ceará<sup>| 55 |</sup> e o Instituto Nordeste Cidadania-INEC<sup>| 56 |</sup>. Isso tem possibilitado que o projeto artístico pedagógico do coletivo permaneça em constante atividade. A forma como o OFICARTE tem conseguido firmar tantas parcerias revela, no meu entendimento, um trabalho sólido, consistente e de muita seriedade, realizado pelo coletivo na sua cidade e região. É, talvez, o grupo com um projeto de atuação artístico e pedagógico mais bem estruturado no estado do Ceará.

Como desdobramento do seu projeto artístico-pedagógico que nasce com o NUPEC, o coletivo desenvolve desde 2001 o projeto Brincante de Teatro, voltado para atender crianças e adolescentes em estado de vulnerabilidade social, oferecendo aulas de dança, teatro, música e cultura popular. No ano de 2008, este projeto passa a integrar a

| 50 | Fundado em 1952, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) é um dos maiores bancos de desenvolvimento do mundo e, hoje, o principal instrumento do Governo Federal para o financiamento de longo prazo e investimento em todos os segmentos da economia brasileira. Disponível em: [bndes.gov.br](http://bndes.gov.br). Acesso dia 15 de abr. 2019.

| 51 | O Instituto de Projetos e Investigações em Saúde e Desenvolvimento Social – ISDS, fundado em maio de 1993, é uma organização não-governamental, com personalidade jurídica privada, sem fins lucrativos, sem vinculação partidária, com sede em Fortaleza, Ceará, Brasil. O ISDS busca contribuir para melhorar a saúde

rede Pontos de Cultura Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, e a partir de 2014 passou a denominar-se: Escola Livre de Teatro Brincantes. Em 2017, o projeto foi contemplado pelo Edital Escolas da Cultura, fortalecendo-se ainda mais nas atividades de formação continuada junto à comunidade da cidade de Russas.

O Projeto Político Pedagógico da Escola Livre de Teatro Brincantes está estruturado da seguinte forma: Cursos Livres de Teatro no Galpão das Artes - sede da OFICARTE e na Estação Cidadania/Cultura. Curso de Iniciação Teatral para crianças de 06 a 12 anos, com duração de 10 meses, Cursos Avançados de Teatro para Adolescentes, Jovens e Adultos a partir de 13 anos, duração de 18 meses, Minicursos de Formação de Formadores visando capacitar professores, arte-educadores, monitores ou facilitadores de teatro que atuam em grupos, escolas e projetos sociais no Município e na Região.

Como podemos observar, o coletivo tem um projeto político-artístico-pedagógico bem consolidado e de grande atuação na cidade de Russas e na região do Jaguaribe. O que me permite afirmar que se trata de uma das estruturas mais organizadas no que concerne o teatro de grupo no estado do Ceará, quer pela longevidade, quer pela organização institucional e ações desenvolvidas. O que foge, de certa forma, da realidade vivenciada não só no interior do estado, mas em todo o Ceará.

da população, atuando como gerador e mediador de informações técnico-científicas, auxiliando na identificação e resolução das questões prioritárias de saúde pública e desenvolvimento social. Disponível em: [casaxv.blogspot.com](http://casaxv.blogspot.com). Acesso: 10 de jan. 2019.

| 52 | Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes – Funarte é o órgão do Governo Federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. É responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileiras; e atua para que a população possa cada vez mais usufruir das artes. Disponível em: [funarte.gov.br](http://funarte.gov.br). Acesso em: 15 set. 2019.

## O movimento teatral da cidade de Iguatu (Centro Sul)

Abordaremos, nesse tópico, o movimento teatral na cidade de Iguatu, porém, antes disso, farei uma breve explanação da cena teatral na cidade de Icó<sup>57</sup>, município vizinho a Iguatu, que também compõe a região Centro-Sul cearense, por sua importância na história do teatro cearense e sua influência na região Centro-sul, visto que nesta cidade onde foi erguido o primeiro edifício teatral no estado do Ceará.

O teatro na região remonta meados do século XIX, ainda no Brasil Império, quando é construída na cidade de Icó a primeira casa de teatro na então província do Ceará, como exposto anteriormente. Trata-se do Teatro da Ribeira dos Icó, uma edificação em estilo neoclássico, datada de 1860 e construída pelo médico e historiador francês Pedro Theberge, radicado no Ceará, onde viveu até a sua morte, na cidade de Icó.

Acerca do movimento teatral e da existência de grupos e companhias de teatro naquele período, não há relatos que tenham chegado à posteridade. Ficando, dessa forma, um hiato de mais de um século sem registros do movimento teatral na cidade de Icó, que é retomado nos anos de 1970 do século passado, com a criação do Grupo Vassoura de Teatro, pelo diretor Germano Vassoura<sup>58</sup>.

Na época áurea do cinema nacional, o Teatro serviu de espaço para exposições cinematográficas, o que causou alterações na sua estrutura original, sendo

| 53 | O Ministério da Cultura - MINC foi um ministério do governo brasileiro, criado em 15 de março de 1985, pelo decreto nº 91.144 do então presidente José Sarney e extinto em 2019 pelo atual governo de Jair Bolsonaro.

| 54 | A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult) é a pasta estadual de cultura mais antiga do Brasil. A Secult foi criada pela Lei nº 8.541, de 9 de agosto de 1966, se desmembrando da Secretaria de Educação, pelo então governador do Estado, Virgílio Távora. Tem como missão executar, supervisionar e coordenar as atividades de proteção do patrimônio cultural do Ceará, difusão da cultura e aprimoramento cultural do povo cearense.



Figura 10 – Fachada do Teatro da Ribeira dos Icós.  
Fonte: Arquivo pessoal de Marcos Mota

adaptada para a exibição dos filmes. Após o declínio das casas de cinema, o Teatro passou por um tempo de total abandono, que quase levou a sua destruição. Apenas no final dos anos de 1980 e início de 1990 o mesmo foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, passando por uma reforma total, que lhe conferiu suas características originais. Hoje, ele faz parte dos equipamentos culturais da cidade e é administrado pela Secretaria de Cultura do Município.

Existe ainda, em torno do Teatro, uma lenda que conta que este nunca foi inaugurado. Conta-se que, no dia de sua inauguração, os senhores e senhoras das famílias ricas da cidade mandaram seus escravos à rua para ver quais famílias já haviam chegado para cerimônia de inauguração, pois nenhum delas

Disponível em:  
[secult.ce.gov.br](http://secult.ce.gov.br).  
Acesso em: 15 de  
abr. 2020.

| 55 | A Cáritas Brasileira é um organismo da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, integra a rede Cáritas Brasileira com sede em Brasília. Ela está presente em 200 países, atua na defesa dos direitos humanos e do desenvolvimento sustentável solidário na perspectiva de políticas públicas. A Cáritas Arquidiocesana de Fortaleza ou Cáritas Regional do Ceará foi fundada em 15 de outubro de 1967. Tem como objetivo promover e animar o serviço de solidariedade ecumênica libertadora, participar da defesa da vida, da organização popular e da construção de um projeto de sociedade a partir dos excluídos e excluídas, contribuindo

queria ser a primeira a chegar, já que isso não era visto de bom tom para os modos sociais da época. Tal situação acabou por impossibilitar a inauguração, visto que nenhuma das famílias eminentes da cidade compareceu ao local. Conta-se, ainda, que existiu (ou ainda existe) um túnel que saía do Sobrado do Barão do Crato, conectando a residência do Barão ao Teatro.

Na década de 1990, surge a Cia de Teatro Pedro Theberge, fundada pelo diretor Wellington Silva<sup>59</sup>. Recebendo esse nome em homenagem ao fundador do Teatro, ela continua em atuação até o presente, mas com o nome Cia WS de Teatro. Assim como aconteceu com outras cidades do Ceará, entre o final da década de 1990 e início de 2000, a cidade passou por uma efervescência teatral. Nesse período, nasce o grupo Cia Icós de Teatro, no ano de 2005, com direção de Marcos Mata<sup>60</sup>, que foi responsável pelo FESTICÓS - Festival de Teatro da Ribeira dos Icós, ocorrido por três edições, de 2005 a 2007, com a participação de grupos da região e do Estado do Ceará.

O movimento teatral na cidade passou por um novo momento de efervescência, em virtude da criação da Escola de Teatro, uma ação realizada pelo Teatro da Ribeira dos Icós que funcionou por quatro anos, durante a gestão do então prefeito Jaime Junior, tendo fim na gestão posterior, que não deu continuidade ao projeto. A Escola de Teatro deu um novo impulso a cena teatral icoense, contribuindo de forma significativa para a formação dos artistas de teatro locais, bem como para o

para a conquista da cidadania plena para todas as pessoas a caminho do Reino de Deus. Disponível em: [cnbbo2.org.br](http://cnbbo2.org.br). Acesso em: 12 abr. 2020.

| 56 | No ano de 1993 funcionários do banco do Nordeste, com o intuito de realizar ações emergenciais, como doações de roupas, cestas básicas e brinquedos, criaram um Comitê de Ação da Cidadania. No ano de 1996 a iniciativa se tornou uma Organização Não-Governamental (ONG), passando a realizar projetos voltados à geração de emprego e renda. Qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) em 2003, possibilitou a celebração de termo de parceria com o Banco do Nordeste para operacionalizar o

surgimento de novas Cias e grupos, tais como a Cia 3Avis de Teatro, com direção do ator e diretor Abrão Lavor, e o Grupo gema de Teatro, do diretor Acácio de Montes. Atuam na cidade, hoje, os coletivos: Cia WS de Teatro; Grupo Vassoura de Teatro; Cia Icós de Teatro; Grupo Arte da Ribeira, com direção de Bene Tavares<sup>61</sup> e o Grupo Sinceratos de Teatro, com direção de Leonardo Cunha<sup>62</sup>. Tais atuações têm possibilitado manter viva a cena teatral na cidade.

Partamos então para Iguatu, município brasileiro localizado na Região Centro-Sul do estado do Ceará, distante 306 km da capital Fortaleza, e principal polo econômico da região (IPECE, 2005). Foi, ao longo das décadas de 1960, 70 e 80, um importante centro produtor de algodão, chegando a cravar sucessivos recordes nacionais de produtividade da fibra. Hoje, as indústrias moveleiras, de calçados e de serviços são os condutores da economia da cidade. Terra natal dos músicos e compositores Eleazar de Carvalho e Humberto Teixeira.

A cidade também desponta na cena artístico-cultural da região através de festejos, como: Iguatu Junino, Festival de Quadrilhas, Iguatu Festeiro<sup>63</sup>, Expoiguatu<sup>64</sup>, entre outros. Mas é o movimento teatral que, entre mudanças e permanências, tem se colocado como seguimento político-cultural nas questões pertinentes à arte na cidade. Iguatu é conhecida por ser acolhedora e habitada por um povo trabalhador, que gosta de apreciar a arte. Nela existem muitos artistas, nas mais diferentes linguagens, mas são o teatro e a música as expressões com maior atuação na vida cultural do município.

Crediamigo, Programa de Microfinança Urbana. E, em 2005, de forma inovadora, lançou, juntamente com o Banco do Nordeste, o primeiro programa de microfinança rural para agricultores familiares da América do Sul, o Agroamigo. Atualmente, o Inec conta com mais de sete mil colaboradores em todos os estados do Nordeste e nortes de Minas Gerais e do Espírito Santo, e realiza os seguintes Programas: Inec Juventude, Inec Cultura, Inec Território e Inec Tecnologia. Disponível em: [inec.org.br](http://inec.org.br). Acesso em 11 abr. 2020.

| 57 | A cidade de Icó foi fundada na época do Brasil Colônia, no ano de 1738. Teve seu apogeu econômico durante o ciclo da indústria da carne-seca e do charque no Ceará. Com o

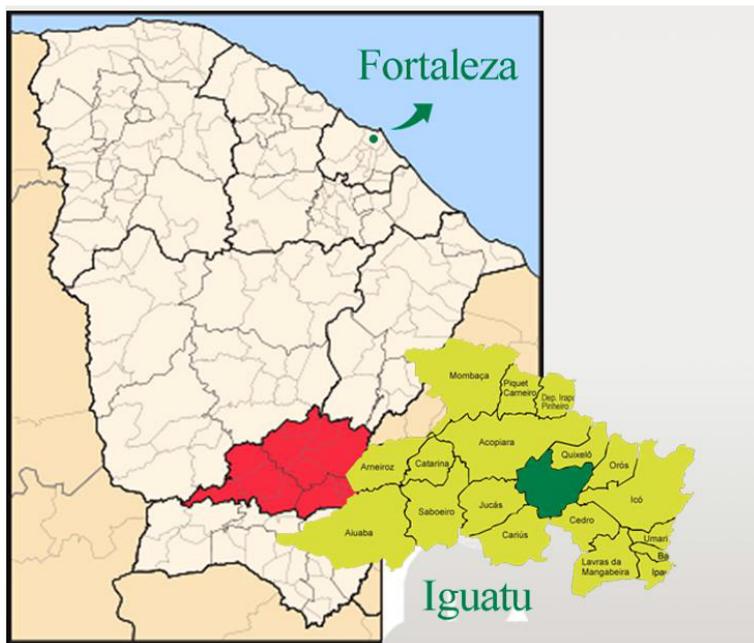


Figura 11 – Mapa do Ceará com Região Centro-Sul e Iguatu em destaque. Fonte: Arquivo pessoal de Ronildo Junior.

Embora ainda não existam registros históricos sobre o movimento de teatro de grupo deste período, o memorialista Hugo Víctor faz menção à existência de um edifício teatral na cidade, o Cine Teatro Guarani, de propriedade de Hamdan & Barreto. Inaugurado por volta dos anos 1930, acolhia grupos que vinham do sul do país para temporada na capital, e lá faziam parada para apresentar os seus espetáculos. Dentre estes, e talvez a mais ilustre que se tenha notícia, foi a vinda da Companhia de Procópio Ferreira<sup>65</sup>. Nesse período, Iguatu vivia seu apogeu econômico e era conhecida como a “Princesinha do Algodão”, devido às riquezas geradas pelo ciclo de produção de algodão no estado, o que, conseqüentemente, gerou na cidade um enorme desenvolvimento. Em relação ao Cine Teatro, o memorialista conta que:

declínio do charque, sua produção econômica perde vigor e entra também em declínio, perdendo seu status como polo comercial e econômico na região para a cidade de Iguatu, que se desenvolveu a partir da instalação da ferrovia e ascensão da cultura do arroz e algodão na região.

| 58 | Ator, diretor e articulador cultural na cidade de Icó.

| 59 | Ator, diretor, roteirista, poeta e dramaturgo.

| 60 | Ator, diretor, produtor e articulador cultural.

| 61 | Ator, diretor, dramaturgo e arte-educador.

| 62 | Ator e diretor teatral.

| 63 | Festival de Quadrilhas de abrangência nacional onde competem grupos locais, regionais e nacionais.

Possui a cidade, talvez o mais vasto e mais belo teatro do interior, de propriedade do srs. Hamdan & Barreto, à praça Justiniano de Serpa. É ao mesmo tempo Cinema, com uma locação de 400 cadeiras confortáveis e delicadas, com duas alas de frisas, 63 janelas laterais e sala de espera com um bar (VICTOR, 1925, p. 102).

No Cine Teatro Guarani, eram apresentados os espetáculos de teatro, bem como a exibição de filmes, ainda no período do cinema mudo. Não existe registro documental nem oral que ateste a existência de grupos e/ou um movimento teatral na cidade nesse período. Tampouco, se algum grupo ou artista do teatro Iguatuense chegou a se apresentar no palco do cine Teatro Guarani. Porém, como podemos perceber na narrativa de Marcelo Costa acerca da construção de edifícios teatrais em Fortaleza do final do século XIX e início do século XX, seria a coroação de um movimento de teatro já existente na cidade. Acredito que o mesmo tenha acontecido em Iguatu, e certamente existiam pessoas que faziam teatro naquele momento na cidade.

Anos depois, o Cine Teatro foi fechado e se tornou, posteriormente, um prédio comercial, até ser demolido, na década de 1960, para a construção das dependências da antiga Teleceará. Os poucos registros que nos chegam datam da década posterior à demolição do espaço, deixando-nos um hiato desse período histórico da cidade de Iguatu.

Os registros históricos existentes sobre a cidade de Iguatu nesse período são poucos e, ainda assim, direcionados à economia e/ou a história das famílias

| 64 | Maior feira agropecuária da região Centro-Sul, que traz em sua programação atrações artísticas regionais e nacionais.

| 65 | Considerado um dos grandes nomes do teatro brasileiro, Procópio Ferreira (1898 - 1979) foi um ator, diretor e dramaturgo brasileiro.



| 66 | Disponível em: [cleodondeoliveira.blogspot.com](http://cleodondeoliveira.blogspot.com). Acesso em 11 set. 2020.

Figura 12 – Antigo Cine Teatro Guarani na década de 1930.

Fonte: Cleodon de Oliveira<sup>66</sup>.

mais abastadas na cidade. Não existe uma análise da história artístico-cultural da cidade e, muito menos, registros desta produção.

O que se pode observar, a partir das poucas fontes históricas que nos chegam, é que o movimento teatral de Iguatu se deu, durante muito tempo, através de grupos de jovens ligados às escolas e igrejas, provavelmente na década de setenta. Desse período, podemos citar o Grupo TAI - Teatro de Amadores de Iguatu, surgido em 1975; e o Grupo Arte Popular, que trabalhava no formato de arena e fazia teatro de rua, decerto pela falta de um espaço destinado às artes da cena. Um novo edifício teatral só será construído na cidade na primeira década dos anos 2000, quase oito décadas depois da abertura do Cine Teatro Guarani.

Com o passar dos anos e por motivo desconhecido, o Grupo TAI desapareceu, mas anos depois surgiram os grupos LUPA, Milagre e Jóia, sendo

este último um grupo de pastoril. As fontes e documentos de registro histórico relativos a este período são escassos, o que dificulta um aprofundamento na investigação acerca do movimento de teatro de grupo na cidade nesse momento. Os poucos relatos existentes fazem parte da oralidade e da memória de pessoas que viveram nesse período.

Acerca desse momento histórico, o diretor e dramaturgo Iguatuense, fundador do Grupo Metamorfose, Cleodon de Oliveira, faz um relato sobre um novo movimento que surgiu nos anos de 1980:

Quando a gente começou a fazer teatro, começamos com teatro de palco! O teatro de palco como não só na história do teatro daqui de Iguatu, mas como de muitos outros é... sempre teve a igreja dando o seu apoio. Desde a época do Regime Militar. Comecei a fazer teatro já nos anos 80, bem no finalzinho do Regime, foi quando eu comecei a participar de um grupo de jovens da igreja do Prado. Já havia um movimento de teatro do pessoal do GAPAGI, na época era o grupo que liderava, que puxava os movimentos da pastoral. Na Igreja do Prado tinha um grupo de jovens que fazia esse teatro, mas era um teatro mais voltado pras datas comemorativas da igreja. Aquela coisa do Natal, da Paixão de Cristo, e foi quando eu entrei nessa época, passei um ano fazendo esse tipo de teatro. Nunca tinha feito teatro, nunca! Embora eu gostasse de ler e ver espetáculo, mas eu nunca tinha feito, nenhum tipo de espetáculo. Ai comecei a acompanhar e observar o espetáculos. Isso em 1984 (informação verbal)<sup>67</sup>.

| 67 | Entrevista concedida por OLIVEIRA, Cleodon. **Depoimento** [dez. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Iguatu, Ceará, 2019.

A partir do exposto pelo diretor, é possível perceber que já existia um movimento de teatro em Iguatu, ainda que se restringisse ao feito dentro das igrejas, evangelizador e direcionado às datas comemorativas, como o Natal e a Paixão de Cristo. Mas, também existiam outros grupos religiosos que realizavam um teatro mais político, e que traziam em suas narrativas questionamentos acerca das problemáticas sociais. Cleodon (informação verbal)<sup>68</sup> afirma ainda que “Já o pessoal da igreja, da Paróquia Nossa Senhora Santana, aqueles do movimento de pastoral, eles já tinham um teatro mais politizado. Era um teatro evangélico, mas voltado para as questões sócias. E eu observava tudo isso!”.

| 68 | OLIVEIRA,  
2019.

Estes grupos estavam inseridos no Movimento da Pastoral da Juventude do Meio Popular - PJMP, da Igreja Católica. Eles tinham como orientação ideológica a Teoria da Libertação, criada pelo padre e filósofo Leonardo Boff, que atuou de forma muito forte nas décadas de 1980 e 1990 na cidade de Iguatu e em outras regiões do país. Ainda que não existisse, nestes primeiros agrupamentos, uma organização que de fato caracterizasse os mesmos como grupos de teatro especificamente, estes coletivos acabaram por se distanciar de uma narrativa de cunho apenas religioso, ampliando o seu discurso para questões mais próximas do cotidiano, da realidade de opressão e miséria que vivia a população carente do Brasil.

Esses grupos foram, de certa maneira, a base que permitiu o surgimento de outros grupos de teatro, como: Amigos Reconstruindo o Teatro de

Iguatu; Reflexos; Grupo Metamorfose; GAPAJI; Grupo de Teatro Amador da Paróquia do Pardo - GTAPP; Grupo de Teatro Amador do Iguatu; Grupo Garunjos e Grupo Espelho. Dessa forma, foi através dessas primeiras práticas que o movimento de teatro começa a acontecer na cidade de Iguatu. À medida que as encenações realizadas pelos grupos de jovens das paróquias possibilitaram a formação de um público receptivo à arte teatral, bem como instigaram em outras pessoas o desejo de fazer teatro e transitar por outras poéticas teatrais, o movimento de teatro de grupo começou a despontar na cidade.

Essa primeira movimentação dos grupos de jovens, ainda que não se reconhecessem como grupos teatrais, movimentaram por muitos anos a cena teatral existente na cidade de Iguatu. Como reminiscência desse período de manifestação de um teatro de cunho religioso, ficou a Lapinha da Gameleira, conduzido pela Mestra Galileia<sup>69</sup>, uma senhora de quase oitenta anos que reside na zona rural do município de Iguatu. Até poucos anos atrás, a Mestra se apresentava nas festas de Reis e Semana Santa. Por se tratar de uma manifestação de tradição da cultura popular, que é passada de geração para geração, a Lapinha da Mestra corre o sério risco de acabar, visto que a geração atual não tem demonstrado interesse em dar continuidade ao legado de Galileia na localidade.

É essencial citar, nesse ínterim, o projeto *Teatro de Rua contra a Aids*, que contribuiu significativamente no fortalecimento do movimento de teatro

| 69 | Mestra Galileia é uma senhora de quase 80 anos, residente na vila Gameleira. Durante muitos anos ela encenou, junto a familiares e alguns crianças da localidade, apresentações da Lapinha da Gameleira.

de rua no Ceará. O projeto foi uma ação desenvolvida pela Secretaria da Saúde do Estado do Ceará, através do ISDS, que na época contratou grupos em todas as regiões do estado para montagem e apresentação do espetáculo *O Auto da Camisinha*, do escritor cearense José Mapurunga. Na cidade de Iguatu, o coletivo que foi selecionado para participar deste projeto foi o Grupo Metamorfose de Teatro, do qual eu fiz parte antes de fundar a Cia Ortaet de Teatro.

| 70 | Disponível em: [cleodondeoliveira.blogspot.com](http://cleodondeoliveira.blogspot.com). Acesso em: 11 set. 2020.



Figura 13 – Elenilde Alves e Cairo Sales em cena de *O Auto da Camisinha*. Fonte: Cleodon de Oliveira<sup>70</sup>!

Mas, como em todo projeto promovido pelo poder público, suas ações tiveram tempo determinado, sendo empregadas de forma pontual e não continuada. Dessa forma, quando seu período de vigência acabou, suas atividades foram suspensas e o interior ficou mais uma vez esquecido no que se refere à formação continuada em teatro. Não foi

desenvolvida nenhuma outra iniciativa que se voltasse à formação conceitual e/ou prática dos coletivos interioranos, uma lacuna que já se prolonga por mais de duas décadas, desde a realização dos projetos citados anteriormente.

O movimento de teatro em Iguatu sofre um processo sempre de recomeço, uma vez que sua articulação não vem de um movimento constante, sistemático e ininterrupto. Com o enfraquecimento do movimento de teatro de grupo em todo o Estado no final dos anos 1980, houve também uma desarticulação da FESTA - Federação Estadual de Teatro Amador. Essas mudanças, obviamente, acabaram reverberando no movimento teatral da cidade de Iguatu. Podemos citar, como exemplo, a Associação Iguatuense de Teatro Amador - AITA<sup>[71]</sup>, que mantinha ligação direta com a FESTA, e também se desarticulou, o que acarretou na suspensão da Mostra Teatral que ela promovia no ano de 1992.

A partir do ano de 1993, houve uma total desarticulação da Associação e, conseqüentemente, a Mostra deixou de ser realizada. Todas as atividades da AITA foram, também, suspensas junto aos grupos e artistas de teatro da cidade. Tal fato impossibilitou um processo de renovação dos membros de sua diretoria e a sua constituição enquanto entidade representativa da categoria, ficando desativada pelo período de cinco anos.

Somente em 1997, com a retomada do movimento teatral na cidade e região e, influenciados pelas oficinas de formação do Instituto Dragão do Mar e pelo projeto Teatro de Rua Contra a Aids,

| 71 | Entidade representativa dos artistas e grupos teatrais da cidade de Iguatu. Atuava em prol dos os interesses e causas do movimento teatral da cidade, junto ao poder público e iniciativa privada. Respondia ainda como instituição legal junto aos grupos e/ou artistas que não tinham se organizado como pessoa jurídica, sendo proponente de seus representados na inscrição em projetos e editais.



Figura 14 – Cartaz da I MOITA - Mostra de Teatro Amador Iguatuense.  
Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira

os grupos sentem a necessidade de uma instituição que pudesse representar os interesses da categoria. Nesse sentido, realizam o I ETA – Encontro de Teatro Amador, na cidade de Iguatu, com a finalidade de fazer um diagnóstico do movimento de teatro da cidade, traçar estratégias e metas para o movimento e dar os primeiros passos para a reativação da AITA.

Como citado anteriormente, a AITA ficou desativada por cinco anos, voltando a retomar a suas atividades no ano de 1998, após a rearticulação do movimento de teatro na cidade. Uma nova diretoria foi eleita, sob a liderança do ator Bimail Palácio<sup>[72]</sup>. Com o surgimento de novos grupos e o movimento de teatro no município ganhando novo fôlego, depois de um período de letargia, cresceu o desejo pela realização de apresentações de teatro e a urgência da realização de uma nova edição da MOITA<sup>[73]</sup>.

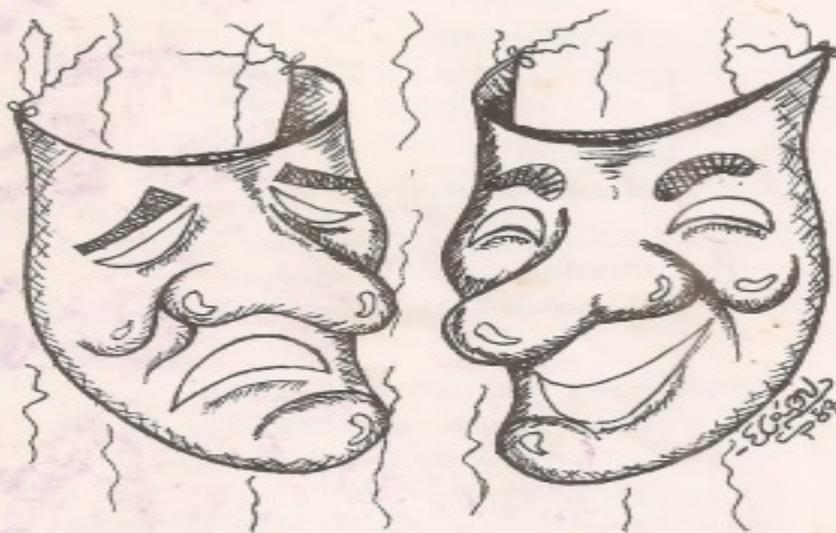
Os(as) artistas de teatro da cidade de Iguatu estavam ansiosos pela realização de um festival que pudesse, assim como acontecia com o FETAC, em Acopiara, congregar grupos da cidade, bem como coletivos advindos de outras regiões do interior cearense. Além, é claro, de encontrar nesse espaço uma possibilidade real de projetar a cena teatral que acontecia na cidade para outros municípios.

É importante frisar que o desejo que movia as pessoas de teatro de Iguatu não era de fazer um festival para competir, como o Festival de Acopiara. A intenção era somar e, assim como o FETAC e o Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga, inserir Iguatu no circuito dos festivais do Estado.

[72] | Ator, iluminador, bonequeiro e membro dos grupos Metamorfose e Cia Chacoalho de Teatro. Foi durante a sua gestão como presidente da AITA que houve a retomada da Mostra Iguatuense de Teatro Amador e a realização das edições da IV, V e VI MOITA.

[73] | MOITA - Mostra Iguatuense de Teatro. Surgiu nos anos 80m sendo influenciada por outros festivais que aconteciam em várias cidades do Brasil promovidos pela CONFENATA. Mas foi no FETAC que a MOITA teve sua maior referência. A mostra tinha um caráter competitivo, a princípio com os grupos locais, posteriormente se ampliou com a participação de grupos de outras cidades numa categoria não competitiva.

II AMOSTRA  
DE TEATRO  
AMADOR DE  
IGUATU



PROMOÇÃO  
A. I. T. A.  
ASSOCIAÇÃO IGUATUENSE DE  
TEATRO AMADOR

Figura 15 – Cartaz da II MOITA - Mostra de Teatro Amador Iguatuense.  
Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira.

Esta ação possibilitaria que a produção realizada na cidade, e por outros grupos do interior, circulasse durante uma semana em Iguatu, permitindo que a cidade fruisse o teatro. Dessa maneira, a região Centro-Sul do Ceará contaria com duas mostras de teatro anuais, colocando a região, definitivamente, na cena teatral do Estado do Ceará.

Vale ressaltar que a AITA, por se tratar de uma instituição representativa dos interesses e anseios dos artistas de teatro do município de Iguatu, se tornou uma agente fundamental na luta da categoria teatral do município e na promoção do debate em torno das questões relativas ao movimento teatral. Além disso, agregou força às demais linguagens artísticas existentes no município e instigou, junto ao poder público, a discussão com vista à criação e implementação de uma política pública de cultura que atendesse as demandas da categoria teatral. Junto à iniciativa privada, atuou buscando apoio e patrocínio para os grupos e artistas de teatro. Sobre a importância da AITA, a atriz, encenadora, dramaturga e uma das fundadoras da Cia Ortaet de Teatro, Aldenir Martins, ressalta que:

Eu acho que não é só importante, mas essencial, né? Porque vejam que era um movimento em que o momento da nossa história do teatro que existia uma Associação da qual os membros tinham oportunidade de estar juntos, se vendo e traçando metas. Embora que ela não tenha funcionado muito assim nesse sentido. Mas eu acredito que o tempo que ela esteve viva. No espaço que eu vivenciei, talvez não foi suficiente, mas

que era um momento, uma ideia bacana de uma associação em que ela consegue ver todos. Até porque todos fazem parte desse corpo e traz uma certa unidade no sentido de trabalho, no sentido de horizonte, embora que cada grupo trabalhe nas suas diversidades, no seu jeito. Mas há esse encontro, há um corpo de artistas que conseguem se organizar. Se organizar literalmente, de forma burocrática, mas também, sobretudo, essa forma de condução. Então a AITA foi importante, pelo que ela traz. Eu acredito que naquele momento era importante pra realização do festival, mas que pelo menos a mim deixou uma vontade de continuar por esse outro aspecto. Pelo que ela poderia gerar, pelo que ela poderia contribuir com o teatro em nossa cidade (informação verbal)<sup>74</sup>.

| 74 | MARTINS, 2019.

| 75 | Damião Ronald é ator, bonequeiro, diretor e humorista e fundador da Cia Dupla Face de Teatro.

| 76 | Entrevista concedida por RONALD, Damião. **Depoimento** [dez. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Iguatu, Ceará, 2019.

Há por parte dos artistas, como se pode observar no relato de Aldenir Martins, a percepção que a AITA conseguia agregar os seus anseios e os anseios dos grupos locais, e possibilitar que ações afirmativas pudessem ser realizadas, como a Mostra, por exemplo. Para o ator e diretor da Cia Dupla Face de Teatro, Damião Ronald<sup>75</sup>:

Eu acho que, de certo ponto foi muito bom pro teatro de Iguatu, porque eu acho que através da AITA teve muitos artistas que a gente não conhecia e passou a conhecer e ajudou em algumas coisas. Eu acho que a AITA poderia ser reativada novamente para ajudar a cadastrar os artistas, fazer movimentos teatrais bem maiores. E, até mesmo, na questão de trazer oficinas. Acho que seria legal (informação verbal)<sup>76</sup>.

Nesse período, assim como acontece até o presente, existiam coletivos que ainda não se constituíam enquanto pessoa jurídica e não dispunham de uma organização enquanto instituição legal. Sendo assim, a Associação se tornava o representante legal desses grupos, não só na questão jurídica, mas no suporte à criação de projetos, inscrições em editais de festivais, prêmios e/ou de manutenção. Para Reginaldo Linhares<sup>|77|</sup>,

Se hoje a AITA fosse ativa, ela seria de muita importância para os grupos da cidade. Mas que houvesse uma que fosse realmente em prol, a favor e com os grupos da cidade. Porque eu já participei a qual as lideranças só pensavam em si próprios. Não estou dizendo que a AITA poderá ou poderia ser assim. Eu acredito que se realmente for a favor, em prol e com os grupos, se ela tivesse em atividade hoje seria muito mais fácil pra todos nós. Porque, quando há união entre alguma representatividade fortalece ainda mais (informação verbal)<sup>|78|</sup>.

Cabia a AITA, ainda, articular ações propositivas que pudessem fortalecer o movimento de teatro do município, que não estivessem restritas apenas a realização da Mostra. Havia, porém, o desejo que ela fosse retomada, mesmo depois de quase duas décadas da sua última edição. Entretanto, não era só isso, a Associação deveria ser voz ativa na esfera política, lutando por direitos e oportunidades para as pessoas de teatro, seja na articulação de formação continuada, na reivindicação de um espaço

| 77 | Reginaldo Linhares é ator, diretor, dramaturgo e um dos fundadores dos grupos Elo Vanguarda e Guardiões Teatrais.

| 78 | Entrevista concedida por LINHARES, Reginaldo. **Depoimento** [dez. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Iguatu, Ceará, 2019.

cênico onde os grupos pudessem apresentar seus espetáculos, assim como no diálogo com a iniciativa privada em busca de subsídios para os grupos do município.

| 79 | Disponível em: [cleodondeoliveira.blogspot.com](http://cleodondeoliveira.blogspot.com). Acesso em 11 set. 2020.

Uma das maiores lutas daquele período era a construção de um edifício teatral na cidade, pois, mesmo naquele momento tendo vários grupos em plena atuação, e que já possuíam visibilidade no interior do estado (como era o caso do grupo Metamorfose), a cidade não tinha um teatro que pudesse receber a produção realizada pelos grupos da cidade e do Estado.



Figura 16 – Fachada do Teatro Municipal Pedro Lima Verde, de Iguatu. Fonte: Cleodon de Oliveira<sup>179</sup>!

A Prefeitura de Iguatu, em meados de 1990, através da Secretaria de Cultura, reformou um prédio abandonado, espaço onde funcionou durante

muitos anos um dos mercados públicos da cidade, localizado no bairro Prado, na zona periférica da cidade. Concluída a reforma, tratava-se, na realidade, de um auditório, visto que não atendia a nenhuma das especificações técnicas e arquitetônicas necessárias para um edifício teatral, mas este recebeu o nome de Teatro Pedro Lima Verde. De teatro, o edifício só possuía o nome, pois não supria as necessidades mínimas para a realização de apresentações artísticas.

No início da primeira década dos anos 2000, a Prefeitura aprovou, através do PRAOES - Programa de Apoio as Reformas Sociais do Governo do Estado do Ceará, a reforma, ampliação e adequação técnica do Teatro Pedro Lima Verde. As obras se estenderam por mais de uma década para sua finalização, ficando parada e abandonada por vários anos. Situação que deixou os artistas, mais uma vez, sem espaço para apresentação e ensaio de seus espetáculos, obrigando a AITA a realizar a VI edição da MOITA em um espaço improvisado.

A conclusão das reformas e entrega do Teatro Pedro Lima Verde aos artistas se tornou a maior bandeira de luta do movimento teatral de Iguatu. E, juntamente com a realização da MOITA, foi pauta de reivindicação da AITA junto ao poder público municipal. A finalização das obras só aconteceu em meados da segunda década dos anos 2000 e, ainda assim, não foi encerrada por completo, visto que o espaço não foi entregue com os equipamentos cênicos necessários e exigidos para o funcionamento de um teatro. O Teatro, se assim

podemos chamá-lo, não se tornou de fato um teatro, tornou-se novamente um auditório, agora com dimensões maiores e climatizado.

Atualmente, a cidade ainda não dispõe de uma sala de teatro com todo o aparato técnico disponível para os artistas iguatenses, mesmo depois de tantas décadas. Não houve, por parte do poder público municipal, o interesse em equipar o Teatro Pedro Lima Verde nos moldes técnicos necessários, o que inviabiliza, de certa maneira, a apresentação de espetáculos concebidos para o palco italiano. A situação de Iguatu, no que se refere à estrutura destinada a atividades culturais, demonstra o abandono e descaso que o poder público, nas suas mais diversas esferas, tem empreendido ao fazer artístico cultural desta cidade.

Observado o desencadear dos acontecimentos históricos, é perceptível que, tanto a realização da MOITA, quanto a articulação da AITA estão intrinsecamente ligadas à forma como esse movimento estava acontecendo na cidade. As edições da Mostra ocorreram exatamente nos momentos em que este movimento estava fortalecido e atuante, ou seja, momento em que os grupos estavam inquietos internamente, provocados a produzir seus processos criativos, paralelamente com o anseio de interferir na cena política, cultural e social local.

Rearticulada e com nova diretoria, a AITA realizou a IV MOITA em 1999. A Mostra teve uma proporção menor do que a realizada pelo FETAC, mas com o mesmo intuito de se firmar na cena teatral do estado do Ceará. Sobre a Mostra, Cleodon de Oliveira traz a seguinte narrativa:

Na época havia um movimento cultural que durou dez anos, que era da UNIDUS. E a UNIDUS fazia uns eventos durante uma semana, a Semana Universitária, que era dos universitários, sendo que a maioria morava em Fortaleza. O movimento acontecia na praça do cinema. Tinha um cinema ali, nera? O Cine Alvorada. E o movimento funcionava ali. Ai quando esse movimento de teatro, a UNIDUS, quis fazer, chamou a gente pra fazer um trabalho. Rapaz, a gente quer fazer uma mostra e tal. Então vamos fazer uma parceria, aí juntou os grupos. Tinham quatro grupos na época: o GAPAGI, O Espelho, Grupo Éden, parece que era o Éden que era do professor Leomar. Aí tinha o Grupo Metamorphose. Eram quatro grupos que foi a primeira Mostra (informação verbal)<sup>80</sup>.

| 80 | OLIVEIRA,  
2019.

A primeira MOITA aconteceu no Salão Paroquial, no ano de 1986. A cidade de Iguatu não dispunha de uma sala de teatro naquele momento, e contou com a participação dos grupos: Metamorphose; Éden; GAPPAJI e Espelho. Sua realização foi produzida conjuntamente pela UNIDUS - União Iguatuense de Universitários e a AITA.

Com a retomada das atividades da AITA, em 1998, e após a articulação com os grupos locais, a Mostra ganha uma nova edição, mas com uma nova compreensão do teatro feito pelos grupos do interior. Permanece a sigla MOITA e a palavra “amador” é retirada do seu nome, sendo chamada apenas de Mostra Iguatuense de Teatro. Os grupos começam a enxergar os seus processos de criação não mais de forma amadora, e, se ainda não tinham se

**III MOSTRA  
IGUATUENSE DE  
TEATRO AMADOR  
27/07\_A-01/08/92**



**PACOTE  
DE ESPETACULOS**

GRUPOS: METAMORFOSE FANTASMA - ARTE  
CIRANDA - CIA.CHACOALHO - PACIFIC - CIA  
CACULINHA.

PROMOCAO: CENTRO DE ATIVACAO CULTURAL  
HUMBERTO FERREIRA

Figura 17 – Cartaz da III MOITA- Mostra de Teatro Amador Iguatuense.  
Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira.

inserido no circuito profissional, como acontecia nos grandes centros, visavam seus trabalhos com qualidade similar ao que vinha sendo desenvolvido na capital. Se o caro leitor me permite, irei fazer uma breve pausa na escrita sobre a MOITA, para falar de um festival que serviu como uma das grandes inspirações para que a Mostra também pudesse acontecer, o Festival de Teatro de Acopiara.

Criado pelos atores e articuladores culturais Dario de Sousa<sup>|81|</sup>, Mardone Nunes<sup>|82|</sup> e Artur Guedes<sup>|83|</sup> no ano de 1989, na cidade de Acopiara, região Centro-Sul do estado do Ceará, o FETAC - Festival de Teatro Amador de Acopiara é uma mostra que, durante muitos anos, abrigou grupos de teatro de todo o interior do estado do Ceará. Esta ação se firmou como o maior acontecimento cênico do interior cearense. Por muitos anos, o festival tinha uma mostra competitiva aberta apenas para participação dos grupos do interior, mas, com o tempo, passou a receber grupos da Região Metropolitana de Fortaleza.

Alguns anos depois, deixa de ser um festival de caráter competitivo, retira a palavra “amador” de seu nome e passa a ser chamado de Festival de Teatro de Acopiara, onde grupos de todo o estado poderiam se inscrever e participar de sua programação. O que, em minha opinião, acabou por mudar muito o seu formato original, se distanciando do seu propósito original, que era dar voz a cena feita pelos grupos fora da capital.

Se por um lado se perdeu essa característica original, por outro, possibilitou uma maior diversificação de grupos participantes, gerando um intercâmbio

| 81 | Ator, articulador cultural e um dos fundadores do FESTAC e da Cia Cordel de Teatro.

| 82 | Ator, diretor, aderecista, articulador cultural e um dos fundadores do FESTAC e da Cia Cordel de Teatro.

| 83 | Ator, radiologista e um dos fundadores do FESTAC e da Cia Cordel de Teatro.

ainda mais rico entre os coletivos que dele faziam parte, dando grande notoriedade ao festival junto à população local e na cena teatral do estado. O Festival de Teatro de Acopiara tornou-se um referencial para diversos grupos do interior, que passavam o ano inteiro aguardando o mês de julho para poder estar em Acopiara e celebrar o teatro do interior.

O FETAC, assim como a MOITA, foi um lugar de troca e intercâmbio entre os grupos. Encontros esses que se davam nas oficinas de formação realizadas, nos debates dos espetáculos, nos momentos de relaxamento que aconteciam no horário do almoço.

No ano de 2012, aconteceu a XXIII edição do festival e, depois disso, ele passou quatro anos sem acontecer, por falta de recursos, segundo seus organizadores. O FETAC só retorna no ano de 2016, mas com outro formato. A produção agora é realizada por uma produtora independente, tendo a Cia Cordel (no caso, Dário e Mardone) apenas como produtores executivos, cabendo à produtora a tomada de decisões.

Existia entre os grupos e artistas de teatro, principalmente do interior do estado, um sentimento de tristeza muito grande pela suspensão do FETAC e, até mesmo, medo de que ele nunca mais viesse a ser realizado. O anúncio do XXIV FETAC alegrou a classe teatral, mas o que aconteceu posteriormente gerou revolta e descontentamento entre os grupos do interior do estado. Diferente das edições anteriores, não foi lançado edital de inscrição para o festival, a seleção dos grupos foi feita pela produtora, que montou a programação apenas

com grupos da capital cearense, alegando não haver espetáculos inéditos nos grupos do interior e desfigurando totalmente a essência do que o Festival representou por mais de vinte anos.

Um movimento de contestação surgiu, organizado por um grupo de artistas da região do Cariri que, após um levantamento, comprovou que existia mais de trinta espetáculos inéditos, atestando o total desconhecimento da produtora em relação à cena teatral feita no interior. A imprensa foi mobilizada e a insatisfação dos artistas ganhou projeção estadual, levando os organizadores a se explicarem junto à população. A revolta dos artistas gerou resultados; nas edições posteriores do festival, foi reaberto o edital para que os coletivos do interior voltassem a participar.

Hoje, o festival está em sua vigésima quinta edição e se constitui como o mais antigo do estado. Embora tenha perdido, em parte, suas características originais, ainda tem grande significado e importância para as os grupos e pessoas que fazem teatro no interior do Ceará. Diante do exposto, volto a tratar da MOITA, inclusive para que o leitor possa entender os pontos de intersecção entre esses dois eventos.

Assim como ocorreu com o FETAC, a expressão: “teatro amador”, saiu do nome da MOITA, visto que, naquele contexto histórico, era considerada pejorativa e vinha impregnada de certo preconceito. O grupo que se denominasse amador era visto como inferior, sem qualidade, como um teatro feito sem rigor técnico e/ou conceitual. Havia ainda um olhar de superioridade por parte



Figura 18 – Cartaz da IV MOITA - Mostra de Teatro Amador Iguatuense. Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira.

dos grupos da capital, que classificavam a produção do interior como atrasada em relação ao teatro feito em Fortaleza.

A VI MOITA, última edição da Mostra Iguatuense de Teatro, aconteceu no ano de 2002, sendo composta por uma mostra competitiva, debates, cortejo nas ruas da cidade e uma exposição contando a história dos grupos de teatro da cidade de Iguatu. Segundo Aldenir Martins:

Outro ponto tocante na última edição do MOITA foi ver a participação do público. Um número maior, conseguir atingir um número não só no

próprio espaço e local, mas como tinha teatro de rua há outra articulação de público que consegue ver teatro, ver produção artística e uma credibilidade acaba crescendo dentro desse espaço. Então, é sempre muito bom ter esses momentos de festivais. Os festivais tem essa grande potência de congregar, de dinamizar, de suscitar nos atores essa arte tão significativa pras nossas vidas (informação verbal)<sup>84</sup>.

| 84 | MARTINS,  
2019.

A história da Companhia Ortaet nasce junto com a IV MOITA. Na época, alguns integrantes do Grupo de Teatro Metamorfose também faziam parte da diretoria da AITA, sendo assim, da organização do festival, o que impossibilitava o grupo de participar da Mostra Competitiva, por questões éticas. Essa situação gerou descontentamento de alguns integrantes do Grupo que não faziam parte da diretoria, inclusive eu. Como poderíamos ficar de fora de um acontecimento tão especial para a cena teatral de nossa cidade?

No interior do estado, é grande a participação dos artistas nas instancias de gestão pública ou privada, porque os gestores e lideranças das instituições que promovem editais de manutenção, fomento, circulação e mostras são as mesmas pessoas responsáveis pelos núcleos artísticos daquele determinado local. Tal condição nos trouxe um questionamento importante: assim sendo, como os artistas e coletivos podem participar de forma idônea, sem ferir princípios éticos, uma vez que um de seus integrantes faz parte da organização ou núcleo gestor que está à frente das comissões?

Esta é uma questão difícil de ser trabalhada, pois a participação dos coletivos nessas circunstâncias pode representar conflitos de interesses e a lisura do processo pode, sim, ser comprometida. Decerto que a sua eventual aprovação poderia provocar naqueles que não foram aprovados a leitura de um processo corrompido. Estes poderiam ser acusados de imparcialidade nas decisões, enquanto Comissão Organizadora. E que, na pior das hipóteses, aquele membro da comissão estaria beneficiando o seu coletivo em detrimento dos demais, ou estaria agindo em causa própria.

Por outro lado, em cidades do interior dos estados, uma parte significativa dos artistas está trabalhando nas Secretarias de Cultura de seus municípios, pois são eles, na maioria das vezes, que movimentam a ação cultural, que assumem a liderança e iniciativa na promoção do fazer cultural em suas localidades. Sendo assim, seria justo que estes e seus coletivos sejam extirpados da oportunidade de participação de editais por estarem nessa situação? Como participar dessas concorrências sem ferir os princípios éticos e de equidade?

Atualmente, na Secretaria de Cultura de Iguatu são lotados cinco artistas que fazem parte do movimento cultural do município, oriundos das linguagens: dança, teatro, cultura popular, humor e música. Dessa forma, se a prefeitura de Iguatu, através da SECULT, lançasse um edital de incentivo às artes (como acontecem a nível estadual), praticamente todos os coletivos artísticos da cidade estariam impossibilitados de participar, já que seus

integrantes são servidores públicos, justamente na pasta que responderia pela organização do edital. De acordo com o edital de incentivo as artes:

## 10. DOS MOTIVOS PARA INDEFERIMENTO DA INSCRIÇÃO

### **10.1. São vedações à participação neste Edital:**

#### **10.1.1. Para Pessoas Físicas.**

a) Ser membro da Comissão de Avaliação e Seleção. Essa vedação se estende a cônjuge, ascendente, descendente, até o 2º grau, além de seus sócios comerciais; b) Ser servidor público estadual ativo ou terceirizado vinculado à Secult e a seus equipamentos culturais. Essa vedação se estende a cônjuge ou parente em linha reta, colateral ou por afinidade até o 2º grau; c) Ser integrante do Comitê Gestor do Fundo Estadual da Cultura (FEC). Essa vedação se estende a cônjuge e parente até 2º grau; d) Não se adequar às condições de participação, conforme estabelecido no item 8 do edital e seus subitens; e) Não atender ao item 9 deste edital e seus subitens.

#### **10.1.2. Para Pessoas Jurídicas sem fins lucrativos:**

a) Ter no seu quadro dirigente membro da Comissão de Avaliação e Seleção. Essa vedação se estende a cônjuge, ascendente, descendente, até o 3º grau, além de seus sócios comerciais; b) Não estar regularmente constituída ou, se estrangeira, não estar autorizada a funcionar no território nacional; c) Estar omissa no dever de prestar contas de parceria anteriormente celebrada; d) Ter como dirigente membro de Poder ou do Ministério Público, ou dirigente de órgão ou entidade da administração

pública estadual, estendendo se a vedação a cônjuge ou companheiro, bem como a parentes em linha reta, colateral ou por afinidade, até o 2º grau. (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 2019, p. 12-13).

Como podemos observar, caso o XII Edital de Incentivo às Artes do Ceará tivesse sido uma iniciativa do município de Iguatu, os coletivos seriam impedidos quase em sua totalidade de concorrer ao mesmo. Quando se trata de uma comissão a nível estadual ou nacional, a possibilidade de participação de integrantes dos coletivos é quase inexistente, porém, o mesmo não se aplica na esfera municipal. Dessa maneira, é necessário pensar com mais cuidado, e ao mesmo tempo dedicar atenção às devidas especificidades inerentes ao interior dos estados, para que estas questões não sejam tão limitadoras assim, uma vez que a participação de artistas nas instituições públicas e privadas que fomentam cultura é praticamente inevitável.

No caso citado anteriormente, dos atores do Grupo Metamorfose, para driblar essa situação, alguns de nós que não faziam parte da curadoria, junto a artistas convidados, formamos um novo coletivo, que ganhou o nome de Companhia Ortaet<sup>| 85 |</sup> de Teatro. O espetáculo que estreamos na Mostra, sob a nossa direção, ganhou o nome de *O Morto e a Donzela* e já, nessa primeira apresentação, fomos agraciados com a premiação de melhor espetáculo.

No júri da Mostra estava Mardone Nunes<sup>| 86 |</sup>, um dos organizadores do FETAC que, após assistir a nossa peça, nos convidou para participar da

| 85 | O nome do coletivo é Ortaet, a palavra Teatro ao contrário.

| 86 | Ator, produtor, articulador cultural na cidade de Acopiara - Ce, arte-educador e um dos fundadores do Festival de Teatro de Acopiara.

edição de 1999. Este convite, para nós que estávamos começando, era um sonho quase impossível de atingir, pois o FETAC era para os artistas de teatro iniciantes o ápice teatral. Nessa época, tínhamos em média dezessete anos e muitos de nós estávamos no início de carreira, alguns até tinham começado a fazer teatro no ano anterior, em uma das oficinas que foram oferecidas em nossa cidade, pelo Instituto Dragão do Mar.

**DIA: 28/04/99 (QUARTA-FEIRA)**  
**19:00h** – Solenidade de Abertura da IV MOITA .  
**20:00h** – Apresentação da peça “GOSTO A LOUCURA EM VIDA” da TROUP Locomotiva ( Local Cine/Teatro ).  
**LOCAL:** Cine/teatro  
**DIA: 29/04/99 (QUINTA-FEIRA)**  
**09:00h** – Debate do espetáculo “GOSTO” E “A LOUCURA EM VIDA”.  
**15:00h.** – Oficina de interpretação com Cleodon de Oliveira (Local SESC).  
**19:30** – Apresentação da peça “A BALADA DO MORTO VIVO” da Cia. ORTAET DE TEATRO ( local Cine/Teatro )  
**20:00h** – Apresentação da peça “FEIRA DO BALACO-BACO” do Colégio Adahil Barreto (Local Cine/Teatro)  
**DIA: 30/04/99 (Sexta-Feira)**  
**09:00h** – Debate do Espetáculo “A FEIRA DO BALACO-BACO” ( PARTICIPAÇÃO DO JÚRI )  
Local Cine/Teatro.  
**15:00h** – Oficina de interpretação com Cleodon de Oliveira ( Local SESC).  
**19:30h** – Apresentação da peça “UM WISK P/ REI SAUL do Colégio Filgueiras Lima. (Local Cine/Teatro ).

**20:00h** – Apresentação da peça “A CABEÇA DO HOMEM QUE DISSE NÃO” do grupo GTAPP ( local Cine/Teatro ).  
**DIA: 01/04/99 – (SÁBADO)**  
**09:00h** – Debate do Espetáculo “A CABEÇA DO HOMEM QUE DISSE NÃO” (PARTICIPAÇÃO DO JÚRI ) Local Cine/Teatro.  
**09:30** – Apresentação da peça “AUTO DA CAMISINHA” do Grupo METAMORFOSE de Teatro (Local pça. Da Caixa Econômica ).  
**15:00h** – Oficina de interpretação com Cleodon de Oliveira ( Local SESC ).  
**20:00h** – Apresentação da peça “O MORTO E A DONZELA” da Cia ORTAET de Teatro ( Local Cine/ Teatro ).  
**DIA: 02/04/99 – (DOMINGO)**  
**09:00h** – Debate do espetáculo “O MORTO E A DONZELA”(PARTICIPAÇÃO DO JÚRI )Local Cine/Teatro.  
**09:30** – Apresentação da peça “A CAMISINHA COR-DE-ROSA” da TROUP-Locomotiva de Teatro (Local praça da matriz ).  
**20:00h** – Apresentação da peça “A MORTE E A ALTA COSTURA” COM A Cia Moreira Campos de Teatro. ( Local Cine/Teatro ).

Figura 19 – Programação da IV MOITA. Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira

Participamos no ano seguinte do FETAC e uma de nossas atrizes foi contemplada com a premiação de melhor atriz coadjuvante, dentre outras indicações. Por meio destas conquistas, nascia em cada um de nós o desejo em dar continuidade ao trabalho. Nossa ideia era levar este espetáculo para o Metamorfose, algo que foi refutado por Cleodon, diretor do grupo na época.

Havia em nós uma vontade de mudança, de renovação. Não a necessidade de mudança de grupo, mas que o mesmo pudesse desenvolver novas propostas, abordagens e experimentações, o que muitas vezes não era possível devido à resistência de Cleodon, fundador do grupo. Por conta disso, o afastamento de alguns integrantes do grupo Metamorfose foi inevitável, o que deu força para a continuidade da Companhia Ortaet de Teatro no mesmo ano em que ela foi criada. Dedicarei o segundo capítulo dessa dissertação para adentrar mais profundamente na trajetória e nas ações que o grupo desenvolve até hoje.

É importante relatar que aconteceram ainda mais duas Mostras, a V MOITA, em 2000 e a VI MOITA, em 2002. Esta última edição foi bastante prejudicada em termos de instalação física, pois, como dito anteriormente, o Cine Teatro se encontrava interditado para reforma, ampliação e instalação de equipamentos. E, mesmo após um ano de obra, o atual Teatro Pedro Lima Verde não comportava a instalação de equipamentos técnicos suficientes para apresentações artísticas, principalmente das artes cênicas.

Na falta de uma instalação adequada, a VI MOITA aconteceu nas dependências do Colégio Carlos de Gouveia, em um palco adaptado dentro de um galpão desta escola. Esta foi, talvez, a edição de maior expressão até então, uma vez que contou com a participação de um número maior de grupos teatrais, de abrangência regional, assim como um grande envolvimento do público local.



Figura 20 – Cartaz da VI MOITA. Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira.

A realização da Mostra Iguatuense de Teatro é considerada de fundamental importância para o movimento cultural da cidade, na medida em que os grupos enxergam nela uma vitrine, uma forma de apresentar à comunidade o que é produzido pelos coletivos locais e, acima de tudo, como um ato político de resistência do movimento de teatro de grupo.

Infelizmente, junto à desarticulação da AITA, a falta de investimento público e privado foram fatores determinantes para a suspensão da realização de edições futuras. Com o fechamento da AITA, faltou quem assumisse a produção da Mostra.

<b>Programação Cultural VI MOITA</b>	
<p><b>Domingo - 21/07/02</b></p> <p>19:00 Abertura Oficial 20:00 "Fogo Fátuo" Núcleo de Estudos Teatrais (Crato)</p> <p>Local: Escola Dr. Manoel Carlos de Gouveia Noitada Alegre</p> <p>22:00 MPB com Ricardo Magnifico e Carlânio Pinto Local: SESC Iguatu</p>	<p>21:30 "A Igreja do Diabo" Local: SESC Iguatu 22:00 Noitada alegre Local: Praça da Bandeira "Grupo Sol Nascente do Projeto Arte Criança"</p>
<p><b>Segunda - 22/07/02</b></p> <p>10:00 "Camisinha Cor-de-Rosa" Trupe Aguadaluza Local: Praça da Caixa Econômica</p> <p>17:00 "O Rapaz da Rabeca e a Moça da Camisinha" Cia Dupla Face Local: Cobiã's</p> <p>20:00 "A Farsa do Panelada" Cia de Artes Contemporâneas (Juazeiro do Norte) Local: Escola Dr. Manoel Carlos de Gouveia Noitada Alegre</p> <p>21:30 Forró do Arrasta Pé com Lucinha e Felipe Local: Poço do Jaguar</p>	<p><b>Quarta - 24/07/02</b></p> <p>10:00 "Faustino, Cabra Macho e Nordestino" Grupo Ciranda - PAC Local: Praça da Caixa Econômica</p> <p>17:00 "Os Cigarras e os Formigas" Grupo Fazendo Arte Juazeiro do Norte (espetáculo infantil) Local: SESC - Iguatu</p> <p>20:00 "As Aventuras de uma Viúva Alucinada" Grupo Metamorfose (Iguatu) Local: Escola Dr. Manoel Carlos de Gouveia</p> <p>21:30 Romeu e Julieta Grupo Oxyart's Local: SESC</p> <p>22:30 MPB com Ricardo Magnifico e Carlânio Pinto Noitada Alegre - Local: Lagoa Point</p>
<p><b>Terça - 22/07/02</b></p> <p>10:00 "O Rapaz da Rabeca e a Moça da Camisinha" Cia Dupla Face Local: Praça da Caixa Econômica</p> <p>18:00 "Faustino Cabra Macho e Nordestino" Grupo Ciranda - PAC Local: Praça da Matriz</p> <p>20:00 "O Toque do Ouro" Grupo ATA (Acopiera) Local: Escola Dr. Manoel Carlos de Gouveia</p>	<p><b>Quinta - 25/07/02</b></p> <p>10:00 "A Vingança do Finado Joaquim" Cia Estalos (Itapipoca) Local: Praça da Caixa Econômica</p> <p>10:30 "Camisinha Cor-de-Rosa" Trupe Aguadaluza Local: Vila Centenário (Praça da Igreja)</p> <p>20:00 "A Peleja do Lampião para Vir ao Mundo" Local: Praça dos Redentoristas - Prado</p> <p>21:30 "O Testamento" Cia Iguatuense Noitada alegre Local: Tonda</p> <p>22:30 "Show humorístico com Luana" Local: Azul de Prata</p>
	<p><b>Sexta - 26/07/02</b></p> <p>10:00 "Um Dia de Príncipe" Cia de Artes Contemporâneas (Juazeiro do Norte) Local: Praça da Caixa</p> <p>17:00 "O Rapaz da Rabeca e a Moça da Camisinha" Local: Aloncar</p> <p>17:00 "Pluft O Fantasmilha" Cia de Teatro Abre a Boca em Cena (espetáculo infantil) Local: SESC - Iguatu</p> <p>17:30 "Camisinha Cor-de-Rosa" Local: Barro Alto</p> <p>20:00 "O caso dos Pirlampos" Cia Arena de Ouro (Cedro) Local: Escola Dr. Manoel Carlos de Gouveia</p> <p>22:00 Noitada Alegre com Luiza, Djacir e Gil Local: Painel de Barro</p>
	<p><b>Sábado - 27/07/02</b></p> <p>10:00 "Um Dia de Príncipe" Cia das Artes Contemporâneas (Juazeiro) Local: Praça da Caixa Econômica</p> <p>20:00 "Romeu e Julieta" Cia ORTAET (Iguatu) Local: Escola Dr. Manoel Carlos de Gouveia</p> <p>21:30 Sarau Poético/Encontro de Artistas Noitada Alegre - Local: Ilha do Trussu</p>
	<p><b>Domingo - 28/07/02</b></p> <p>20:00 Entrega da Premiação e do Troféu "Asa Branca" Local: Escola Dr. Manoel Carlos de Gouveia</p> <p>20:30 Festa de Encerramento da VI MOITA com a Banda Romancero Negro Local: Ginásio SESC</p>

Figura 21 – Programação da VI MOITA. Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira.

Existe certo saudosismo por parte daqueles que viveram esse momento histórico de luta e embate político, encabeçado pelo movimento de teatro de

Iguatu daqueles dias, e a latente necessidade de um órgão representativo da categoria. Ainda com todas as dificuldades de relacionamento e condução das atividades, a AITA era, de fato, um importante espaço de representação, que naquele momento foi essencial para o desenvolvimento cultural local.

| 87 | LINHARES,  
2019.

Há na fala dos entrevistados um sentimento de pertencimento e nostalgia em relação à Mostra e ao período em que os grupos da cidade eram mais ativos e integrados, atuando não somente em sua esfera particular, mas no embate por políticas públicas municipais voltadas para o teatro. Para Reginaldo Linhares, a MOITA:

A mim, particularmente, a Moita influenciou muito na minha vida artística. Foi quando eu conheci uma produção teatral, uma produção de eventos teatrais. Foi quando eu conheci como se faz, como se é montado o palco para uma apresentação cênica. Foi quando eu conheci todos os detalhes de iluminação, de sonoplastia. Foi quando eu fui pela primeira vez dirigindo como diretor cênico, enfim, a MOITA serviu de muito aprendizado, de conhecimento e isso tornou um marco na minha história como ator de teatro (informação verbal)<sup>87</sup>.

Vivenciar outros elementos que fazem parte da cena teatral (cenografia, contrarregragem, iluminação, sonoplastia, dentre outras) é muito importante e engrandecedor para artistas que, muitas vezes, não têm a oportunidade de investigar a cena com profissionais da cena e dos bastidores. A MOITA

foi um espaço de aprendizagem à medida que permitiu aos artistas observarem como se organizam estes e outros elementos que também constituem o acontecimento teatral, elementos que permitem ver a cena de teatro como um todo. Ainda sobre as contribuições da MOITA,

| 88 | MARTINS,  
2019.

[...] É movimento que agrega, que articula, tem sua contribuição. E com a MOITA não foi diferente. Foi um ano especial em que eu entrava em um grupo de teatro da cidade, que no caso era o Grupo Metamorfose, e perceber a dimensão do que se tem dentro da cidade. Eu vivenciei duas MOITAS, uma anterior que conseguiu pegar grupos articulados, até mesmo grupos de igreja, onde dentro de uma semana pudemos vivenciar esse processo de intercâmbio. Isso foi muito massa! Além do que, havia uma preocupação também em trazer pessoas que tinham uma formação gabaritada dentro do assunto. Trouxe o pessoal do Cariri, o Gil Granjeiro que é uma personalidade que foi importante. Aí foi a primeira experiência nossa enquanto artistas do interior que tivemos em contato com alguém que tem um material técnico, de avaliação. Foi muito massa porque além de contemplar o que a gente tinha na cidade teve esse momento também de escuta, de experiência com outras pessoas. Foi trazido outros espetáculos de fora e poder ver outras experiências, outras percepções, tudo isso engrandece muito o movimento artístico (informação verbal)<sup>88</sup>.

A MOITA, assim como o FETAC, além de permitir que os grupos pudessem assistir a cena que outros coletivos estavam produzindo em suas

localidades, tinha outra característica muito peculiar e que possibilitava gerar um intercâmbio muito forte entre os grupos que compunham a sua programação: os coletivos participantes tinham que permanecer na cidade durante todo o período do festival, pelo menos a maioria dos seus integrantes, dentre eles o diretor. Essa era uma das regras previstas nos editais dos dois festivais. A intenção era justamente proporcionar esse momento de troca entre os grupos, realizada no momento dos debates e no período que estavam no alojamento, pois todos ficavam alojados no mesmo lugar, ainda que em quartos separados.

Os grupos conversavam entre si, era um momento precioso de escuta, sobre como acontecia seus treinamentos, organização burocrática, quais as estratégias que usavam para subsistir e manterem suas atividades. E, no caso de alguns grupos que já possuíam sede própria, de que forma conseguiram se organizar para conseguir a sede, seus modos de produção. Os grupos compartilhavam como aconteciam seus processos de criação, e procedimentos teóricos e práticos realizados na sala de ensaio, como estavam desenvolvendo suas poéticas de trabalho. Outro ponto que era bastante discutido entre os grupos era como estes se relacionavam com o poder público e a iniciativa privada.

Um dos momentos de maior integração era na hora do almoço. Por se tratar de um festival pequeno e sem muitos recursos pra contratação de uma equipe de trabalho que atendesse todas as etapas de produção do festival, os integrantes dos coletivos

ajudavam na hora de organizar a alimentação e servir para os demais participantes. Gerava-se, nesse momento, uma atmosfera de uma grande família, todos ali comungavam de um só ideal, de um só propósito, fazer teatro, viver teatro.

| 89 | RONALD,  
2019.

Amizades foram construídas nesse processo e perduram até hoje, quase duas décadas depois. Quando há um reencontro, em meio às conversas, memórias são resgatadas e sentimentos revividos, tudo se torna presente mais uma vez e nos faz perceber que fazer teatro vai muito além do palco, afeta e nos atravessa em outras dimensões mais profundas, que nos constituem como indivíduos que somos.

Ainda acerca da importância da MOITA, Damião Ronald faz a seguinte ponderação:

A Moita contribuiu muito por quê? Porque foi através da Moita que surgiu muitos grupos de teatros novamente aqui em Iguatu, inclusive o meu, Companhia Dupla Face de Teatro. E, foi muito bom porque reuniu também muitas pessoas novas, revelou muitos artistas iguatenses e foi muito bom mesmo! (informação verbal)<sup>89</sup>.

Tamanha efervescência teatral acarretou, além da reativação da AITA e organização para realização de mais uma mostra, o surgimento de novos grupos, como bem salientou Ronald em seu depoimento. Nesse período, despontam os coletivos: Trupe Locomotiva de Teatro, no ano de 1998; Cia Ortaet de Teatro, em 1999 e a Cia Dupla Face de Teatro, no ano de 2000. Irei discorrer sobre esses grupos no avançar dessa escrita.

É perceptível que, à medida que o movimento de teatro da cidade se organiza e se articula, algumas demandas de representação no nível do coletivo vão aparecendo. A AITA, juntamente com a MOITA, acaba por atender a tais demandas, uma vez que as mesmas reverberam as inquietações e provocações do coletivo, e não somente de um grupo em particular. Essas duas instituições permitem o encontro de vontades e querereres que corroboram entre si, alimentando a visão de um movimento fortalecido que possa se impor enquanto seguimento diante dos poderes públicos e privados. Além disso, atingem a sociedade para que a mesma reconheça, a partir das lutas, causas e bandeiras levantadas por esse movimento, e legitime suas demandas, necessárias ao desenvolvimento artístico e social do município.



Figura 22 – Cortejo em comemoração ao Dia Mundial do Teatro. Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira.

Com o fechamento da AITA e suspensão da MOITA, os grupos começaram a articular outro evento em comemoração ao Dia Mundial do Teatro, em 2004. Este evento aconteceu no dia 27 de Março, dia Mundial do Teatro. Esta Mostra não tinha as mesmas proporções que a MOITA, pois só reunia grupos locais e acontecia durante três ou quatro dias (e não mais uma semana inteira). Esta foi uma iniciativa para não deixar de celebrar a data e, de certa maneira, voltar a reunir os artistas da cidade e dar uma resposta ao público Iguatuense, que se tornou cativo e presente desde as últimas edições do Mostra Iguatuense de Teatro. Diferente da MOITA, que era organizada e coordenada pela AITA, este evento contava com a articulação dos grupos em parceria com algumas instituições locais, como a Secretaria de Cultura do Município e o Sesc, que já vinha desenvolvendo ao longo de sua existência ações voltadas para o seguimento cultural, em especial o teatro, na oferta de oficinas, circulação de espetáculos e contratação de grupos locais. Estes contribuíram de forma financeira, na disposição de seus espaços e equipamentos, bem como na produção do evento. As apresentações aconteceram no auditório do Sesc e no Teatro Pedro Lima Verde, mesmo com suas limitações de equipamentos.

Entretanto, o movimento de teatro esfriou por volta do ano de 2007. Alguns grupos que haviam nascido desses movimentos anteriores já não existiam, como a Trupe Água D’Lua e o GTAPP. Os demais grupos foram se afastando da organização dessa Mostra, que acabou sendo incorporada ao

calendário de eventos da Secretaria de Cultura e acontece até os dias de hoje. Os grupos, na atualidade, são convidados apenas para compor a programação do evento em 27 de Março, não tendo atuação efetiva na produção, realização e proposição do mesmo.

A Mostra 27 de Março, que nasceu dos anseios e articulação dos grupos locais para não deixar o movimento teatral sem um evento representativo da produção teatral local, acabou por perder seu maior referencial, que, a meu ver, era a participação dos artistas na organização e condução do processo. Perdeu o significado de luta e resistência dos grupos de teatro da cidade e se tornou, apenas, um evento comemorativo sem identificação por parte dos coletivos hoje existentes na cidade.

Em minha opinião, essa mudança organizacional reflete a desarticulação do movimento de teatro de grupo, que em alguns momentos consegue conectar uma rede de artistas e produtores, mas não consegue manter isso por um longo período. Atualmente, cada coletivo se volta para suas demandas internas, e não há mais uma integração artístico-política que lute, não por causas individuais, mas por objetivos comuns. Embora os grupos tenham uma boa relação entre si, uma relação de cordialidade e respeito, não existe mais uma iniciativa de atividades coletivas. Sobre o movimento teatral nos dias de hoje, Reginaldo Linhares comenta:

Na atualidade, o Movimento de Teatro de Iguatu é desvalorizado pela gestão atual e por algumas entidades privadas da cidade. A meu ver, o Movimento

Teatral de Iguatu é feito por alguns grupos e torna-se firme. Alguns grupos tentam sobreviver tirando de si próprios, tirando do suor de si próprios. Atualmente é como eu vejo o movimento teatral de Iguatu. Que cada um tenta sobreviver da sua própria forma, com a sua própria realidade, do seu próprio suor. É assim que eu vejo como está o atual teatro em Iguatu (informação verbal)<sup>90</sup>.

| 90 | LINHARES, 2019.

| 91 | MARTINS, 2019.

É possível observar, a partir do depoimento de Reginaldo, que hoje não existe mais na cidade um movimento de organização coletiva dos grupos e artistas de teatro de Iguatu. Corroborando com essa afirmação, Aldenir Martins faz algumas considerações acerca do movimento de teatro em Iguatu:

Enquanto movimento, está desarticulado. E o que eu vejo é que existem grupos, três grupos de teatro em que a gente vê uma produção escassa assim dos mesmos. A gente vê uma potência dentro da Cia Ortaet em produzir, pelo menos uma, sei lá, uma produção nova a cada ano. Mas, é preciso enxergar as coisas enquanto movimento, enquanto cidade. E acaba que tem sido a Companhia e os Guardiões que ainda conseguem movimentar a cena teatral na cidade [...] Faço uma avaliação de que a gente poderia se articular mais enquanto grupos de teatro. A gente ainda deixa a desejar nesse sentido (informação verbal)<sup>91</sup>.

Na narrativa de Aldenir, podemos observar que a mesma pontua que há um movimento de teatro na cidade, uma vez que existem três grupos – na realidade quatro – em atividade, pois a existência da Cia

Dupla Face de Teatro e Animação não foi elencada por ela, talvez em virtude das mudanças pelas quais esse grupo passou. O que se percebe e que o relato reforça com o que vem sendo analisado, é que ainda que os grupos existam, não há um movimento em rede, organizado, como nos anos 1990 e 2000.

| 92 | RONALD,  
2019.

Cada grupo está isolado em suas atividades. Embora a Cia Ortaet tente integrar os coletivos quando abre as inscrições de suas formações, não há uma organização coletiva, integrada em torno de uma ideal comum, como podemos observar quando Damião Ronald (informação verbal)<sup>92</sup> afirma que “o movimento de teatro de Iguatu hoje eu acho assim, não é mais como antes. Eu acho mais devagar, de certo ponto. A gente não fica mais sabendo das coisas é... de espetáculos que os grupos têm, não fica mais informado. Eu acho mais fraco!”.

As afirmações feitas por Ronald e Aldenir revelam, mais uma vez, que há por parte dos grupos em atividade na cidade a percepção que não existe hoje um movimento coeso e diálogo entre os grupos, no sentido da retomada do movimento como em anos anteriores. Na visão de Cleodon de Oliveira, sobre o movimento de teatro de Iguatu:

Na minha opinião houve uma inversão de valores. Uma invenção, nem sei se diria uma invenção de valores, houve essa inversão. O pessoal quer atuar, quer mostrar seus espetáculos, quer mostrar sua capacidade como ator, como artista. Mas não tá discutindo, não tá pressionando. Como é que o teatro daqui chega até onde chegou? Tá o caos,

né? Teatro que eu digo o espaço, o prédio tá entendendo? Se não tem, digamos, pessoas que puxem o movimento, que liderem sabe! Anda muito aquela coisa do ego sabe! (informação verbal)<sup>93</sup>!

| 93 | OLIVEIRA,  
2019.

Embora Cleodon enxergue que os grupos de teatro tenham uma visão mais inclinada à atuação na cena teatral da cidade, e não haja uma rede de grupos organizados como em décadas passadas, com foco em uma ação integrada, existe iniciativas de manter um fazer teatral na cidade, vivo e atuante. Esse fazer pode ser observado nas iniciativas da Cia Ortaet de Teatro e da Guardiões Teatrais, que, além de suas produções artísticas, mantêm um projeto pedagógico aberto à comunidade. Também podemos citar a Cia Dupla Face, que embora não se reconheça como coletivo teatral têm feito espetáculos infantis e suprido uma lacuna na formação do público infantil.

Depois de esmiuçar um pouco do movimento teatral na região centro-sul do Ceará, proponho apresentar um pouco mais dos grupos e companhias que foram fundamentais para consolidar o teatro à história da cidade de Iguatu.

### *Grupo Metamorfose de Teatro*

O Grupo Metamorfose de Teatro foi fundado no ano de 1985 e o seu primeiro espetáculo foi *Travessia*, com direção do Cleodon de Oliveira. No final dos anos noventa, este coletivo, junto ao GTAPP<sup>94</sup> - Grupo de Teatro Amador da Paróquia

do Prado, com direção de Antônio Demontiê Carvalho<sup>95</sup>, eram os dois grupos em atuação na cidade de Iguatu. O GTAPP restringia-se à montagem de peças com temática religiosa, sendo a *Paixão de Cristo* o seu espetáculo mais expressivo. Outro espetáculo que se destacou, participando inclusive da MOITA, foi *A cabeça do homem que disse Não*. Com o tempo, assim como aconteceu com outros coletivos da cidade, como o Grupo Metamorfose e a Trupe Água D’Lua, sobre os quais discorreremos mais adiante, o GTAPP acabou se desarticulando e não existe mais.

O grupo Metamorfose, durante muito tempo, foi o único grupo de teatro da cidade em pleno funcionamento, mantendo viva a prática teatral em Iguatu, o que fez do grupo um expoente do fazer teatral e artístico do município e responsável pela sua movimentação artística. Fizeram parte do seu repertório os espetáculos: *Travessia* (1985); *Ratos no Porão* (1996); *A Fortuna do Chico, Que lugar é este?* e *Torturas de um Coração* (1995) de Ariano Suassuna (este último fez muito sucesso na cidade, sendo contemplado com o troféu para melhor atriz no FETAC) e *A volta do Camaleão Alface* (1997), de Maria Clara Machado. Na realidade, tiveram outros dois processos, um simultâneo ao outro: *O Auto da Camisinha* (1998), de José Mapurunga, que já estava inserido dentro do Projeto Teatro de Rua Contra Aids, e o processo de criação de *O Eclipse* (1998), de Walden Luiz.

O grupo Metamorfose foi a minha primeira casa artística. Foi nesse coletivo que fui fisgado pelo teatro e descobri que isso era o que eu realmente queria

| 94 | O GTAPP foi um grupo de teatro que durante muitos anos montou a Paixão de Cristo nas festividades da Semana Santa. Os espetáculos de cunho religioso firmaram-se como sua poética de criação, pois seu campo de atuação esteve sempre muito restrito às atividades da Paróquia do bairro do Prado, na cidade de Iguatu, embora tenha participado também de algumas edições da Mostra de Teatro local com alguns de seus espetáculos.

| 95 | Diretor e articulador do GTAPP ligado ao movimento católico na Paróquia do bairro do Prado, em Iguatu.

## **PALHAÇO QUE VIROU ROBÔ**



### **GRUPO METAMORFOSE DE TEATRO**



Figura 23 – Cleodon de Oliveira e Emilson Cesar em cena no espetáculo *O Palhaço que virou Robô*. Fonte: Arquivo pessoal de Lucilene Silva

fazer na minha vida. Ainda vem à minha memória a imagem de quando fui levado ao primeiro encontro do grupo, em 1997, eu tinha apenas 17 anos. Ali tudo era tão novo, grande, desafiador, e apaixonante. Daquele momento em diante, minha vida tomaria outro rumo. Foi por meio dos encontros com os demais integrantes do grupo que comecei a perceber o que tinha ao meu redor, por uma perspectiva mais sensível e humana. Durante aquela convivência, eu fui dando meus primeiros passos para me tornar o artista, professor-pesquisador e o ser humano que sou.

Como todo jovem inquieto por novas descobertas e outros desafios, quis viver fora de casa, ganhar minha independência e alçar novos voos, vivenciar novas provocações e desafios. Então, cruzei o umbral da porta da casa Metamorfose, sem olhar pra trás, mas carregando dentro de mim todo o ensinamento e fortaleza daqueles anos vividos no coletivo. Flertei com o inusitado e fui arrebatado por uma nova paixão, que me envolve até hoje, passei a viver uma história de amor com esse lugar que posso chamar de meu, que é a Companhia Ortaet de Teatro.



Figura 24 – Lucilene Silva, Luciana Gomes e Cleyde Luna, em cena no espetáculo Fortuna do Chico. Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira.

O Grupo Metamorfose funcionou como uma escola de teatro para vários artistas de Iguatu. Assim como eu, muitos começaram sua carreira dentro desse coletivo. Os integrantes do coletivo não eram subsidiados por nenhuma instituição, nem sequer viviam exclusivamente de teatro. Assim sendo, os atores e as atrizes trabalhavam em outras atividades remuneradas por fora e seguiam paralelamente com a agenda do grupo. Em se tratando dos meios de produção, todas as necessidades para a montagem dos espetáculos eram assumidas pelo diretor. O Metamorfose não possuía sede própria, então os ensaios, os documentos oficiais, figurinos, adereços e os demais materiais de cena ficavam na casa do próprio diretor.

| 96 | OLIVEIRA,  
2019.

Rapaz era uma coisa sabe! Como a gente fazia essa produção? Sem muita noção do que a gente tem hoje de produção. Não tinha essa história de fulano é o produtor. Essa linguagem era desconhecida. Como é que a gente trabalhava? A direção, você se tornou diretor, você tinha que ser a liderança do grupo, então essa liderança é que puxava tudo. Era como a gente fazia? [...] Mas a produção era geralmente feita, acho que praticamente, assim tudo pensado pelo diretor. O diretor trazia o texto, as propostas, sabe? (informação verbal)<sup>96</sup>.

O processo de renovação dos integrantes do coletivo era realizado de acordo com a necessidade, com as demandas dos espetáculos. Outra forma de imersão no Grupo era através de convites, e/ou

por aproximação de atores e atrizes que se identificavam com a poética do coletivo. Existia um processo de formação no grupo, no entanto não era de forma sistemática e voltada pra a renovação do seu elenco, e sim para uma determinada montagem cênica. Sobre a entrada e/ou renovação dos atores, Cleodon explica:

| 97 | Id., 2019.

Até porque o pessoal que entrava pra o grupo na maioria tinha vontade de fazer teatro, mas nenhum entrava como entra hoje com um nível de conhecimento, acho que, pelo menos razoável. Onde é que tava o segredo? No talento! Às vezes eu ia assistir uma coisa assim de colégio. Digamos... eu tinha muito essa coisa de ver uma pessoa se apresentando numa escola, vendo fazer um recital, ai eu dizer eita! Rapaz essa pessoa tem desenvoltura, ela tem postura, sabe! (informação verbal)<sup>97</sup>.

Os processos de criação eram conduzidos no *Metamorfose* por Cleodon, que instigava nos atores a pesquisa em relação às temáticas abordadas. A pesquisa era feita em encontros que aconteciam todos os sábados, e neles o diretor fazia uma preparação utilizando jogos teatrais, bem como os atores e atrizes compartilhavam leituras de bibliografias, que de certa forma subsidiavam e proporcionavam ao elenco mais conhecimento e propriedade sobre a temática que estava sendo trabalhada.

Estudos individualizados também eram feitos por cada atriz e ator, principalmente no que concerne à criação das personagens. Cada interprete demonstrava, nos encontros semanais, o resultado da pesquisa

e laboratório feito durante a semana, em relação à composição e corporalidade, estudos que julgávamos interessantes para construção das mesmas.

A criação de cenário, figurinos e adereços era elaborada por Cleodon, mas esse processo era compartilhado com os demais e, quando um dos integrantes mostrava habilidade na criação destes elementos, era incentivado a contribuir de forma mais efetiva durante o processo.

Todos nós que fazíamos parte do grupo tínhamos, e ainda temos, profundo respeito e reconhecimento por Cleodon de Oliveira e sua história no teatro Iguatuense, não somente como diretor, dramaturgo e ator, mas por toda contribuição com a cultura da cidade e região, além do trabalho que desenvolvia junto à comunidade, na assistência sociocultural oferecida às crianças e adolescentes em estado de vulnerabilidade social, através do Projeto Arte Criança - PAC<sup>| 98 |</sup>, do qual foi um dos fundadores.

Em 2002, o grupo Metamorfose começa um processo de esvaziamento. Aos poucos, o grupo foi perdendo representatividade na cena teatral local e estadual. Depois da saída de alguns integrantes que buscavam experimentar outras formas de fazer teatro e não se identificavam mais com a maneira que o coletivo trabalhava, o grupo se desarticulou.

O Grupo Metamorfose ainda conseguiu criar mais um espetáculo, chamado *Aventuras de uma Viúva Alucinada* (2003), uma comédia de situação<sup>| 99 |</sup> adaptada, já que a mesma havia sido escrita

| 98 | O Projeto Arte Criança é uma ONG que desenvolve trabalhos de formação sociocultural com crianças e adolescentes da Cidade de Iguatu.

| 99 | Comédia de Situação é um estilo cômico que extrai humor de acontecimentos do dia-a-dia.

para ser encenada em formato de teatro de bonecos. Apesar do sucesso do espetáculo, este não teve vida longa, pois no auge das apresentações o grupo se desfez, por questões internas e externas aos integrantes. É importante destacar que todos os espetáculos do grupo foram dirigidos por Cleodon de Oliveira.

| 100 | OLI-  
VEIRA, 2019.

[...] de 1985 a 2005 o Grupo Metamorfose foi um grupo atuante. Claro que pegando as fases, essas fases em que dá uma parada. Formar novo elenco, novo espetáculo, pessoas que saem outras que entram. Então, às vezes dava um intervalo, às vezes de seis meses sem montar nada. Às vezes de um ano! (informação verbal)<sup>100</sup> |.

Mesmo com a desestruturação, o grupo Metamorfose ainda realizou alguns esquetes encomendados, que eram apresentados em eventos locais, vindo a se desfazer por completo no ano de 2010. De fato, foi uma grande perda para o teatro de grupo da cidade, visto a importância e consistência que este dera ao movimento de teatro do Iguatu, assim como para o estado do Ceará.

É importante frisar que, a figura do diretor, no grupo Metamorfose, refletia um estado de centralidade das ações do grupo, pois ele detinha maior força nas tomadas de decisão. Dessa forma, as demandas de produção ficavam praticamente restritas a ele, bem como a organização burocrática do coletivo. Os processos criativos também eram conduzidos pelas suas mãos, desde as sugestões de texto a serem trabalhados, que se tratava de dramaturgias já existentes, até a condução dos ensaios e

**CIA.  
CHACOALHO**



## **TEATRO DE BONECOS**

**ESPETÁCULOS:** Adultos, Infantis, Festas de Aniversário  
com Palhaços e Bonecos, Eventos Culturais,  
Festas Comemorativas, etc.

**OFERECE CURSOS DE:** Teatro, Confeção e  
Manipulação de Bonecos.

Rua José Ferreira Lima, 91 - Bairro veneza  
IGUATU - CEARÁ

☎ **581.3571 e 9967.5564**

IMPRESSOS GÜTENBERG-581.0426

Figura 25 – Panfleto da Cia Chacoalho, de Teatro de bonecos.  
Fonte: Arquivo pessoal de Cleodon de Oliveira

a produção de figurinos e cenário. Acredito que a centralização das ações em uma única pessoa foi um fator determinante para o desgaste do grupo, até a sua extinção.

Atualmente, Cleodon de Oliveira tem dado continuidade às suas atividades teatrais através da Companhia Chacoalho de Teatro de Bonecos, fundada em 1992, a qual dirigia paralelamente ao Grupo Metamorfose.

A Chacoalho permanece em atividade até o momento e, assim como nos seus primeiros anos de fundação, exercita a sua poética de criação voltada para o público infantil. A companhia não está mais fixada na cidade de Iguatu, uma vez que Cleodon passou a residir na cidade de Fortaleza, onde tem atuado de forma ativa, participando de Mostras e Festivais.

### *Trupe Locomotiva de Teatro*

A Trupe Locomotiva surge no ano de 1998, fundada e dirigida por Cairo Sales<sup>101</sup> que, assim como os integrantes da Cia Ortaet, era oriundo do Grupo Metamorfose. O grupo teve como espetáculo de estreia *O testamento de Zefirino*, uma comédia adaptada e dirigida por Cairo Sales. Ainda faziam parte do repertório: *Gosto a loucura em Vida* (1998), também dirigida pelo mesmo e *Camisinha Cor de Rosa* (1998), com direção de Damião Ronald. A primeira peça se tratava de uma comédia de palco italiano, já o segundo espetáculo foi concebido para a rua e, depois desta experiência, esse local passou a ser inclusive a marca do coletivo.

| 101 | Ator, diretor e humorista, foi um dos fundadores da Trupe Locomotiva de Teatro, que depois passou a se chamar Trupe Água D’Lua.

Com a inserção de novos integrantes, o grupo passou por reformulações. No ano de 2000, passa a se chamar Trupe Água D’Lua, junto à saída de um dos seus fundadores e diretores, Cairo Sales. A liderança fica confiada a Naldo Santos<sup>|102|</sup> e Valder Cesar<sup>|103|</sup>. O Água d’Lua monta, nesse mesmo ano, o espetáculo *Cante pra eu dormir*, com dramaturgia de Álvaro Fernandes e direção de Valder Cesar. Com o espetáculo, participaram do FETAC, sendo agraciados com o prêmio de melhor ator para Naldo Santos. O coletivo se manteve ativo até o ano de 2003, quando seu líder Naldo Santos foi embora para Fortaleza e os demais membros acabaram ingressando em outros grupos. Enquanto esteve ativo, o coletivo teve uma forte atuação junto ao movimento de teatro existente na cidade.

| 102 | Ator, produtor e humorista, foi um dos fundadores da Trupe Locomotiva de Teatro, que depois passou a se chamar Trupe Água D’Lua.

| 103 | Ator, diretor, iluminador e arte-educador.

Resolvi manter um pouco da apresentação desse grupo nesta dissertação, por caracterizar como uma extensão dos trabalhos da Metamorfose, uma vez que alguns dos fundadores eram ex-integrantes do Grupo e, apesar de ter apenas seis anos de existência, a sua trajetória ganhou bastante evidência, por ser de rua e ter alcançado um público mais popular na cidade de Iguatu. A Trupe acabou por ser o único grupo de teatro da cidade que os seus processos criativos tinham como poética de trabalho o teatro de rua, com exceção de seu primeiro espetáculo, todos os demais aconteceram na rua.

Ainda que os demais grupos de Iguatu tenham experimentado o teatro de rua em um ou outro trabalho, a Trupe Água D’Lua era o coletivo que estava se firmando como referência nessa linguagem.

Cairo Sales desenvolveu no coletivo a experiência que aprendera no Grupo Metamorfose, quando participou do *Auto da Camisinha* e ampliou essa expertise junto aos outros integrantes do seu coletivo. Considero uma perda para a cidade de Iguatu que este coletivo tão promissor e pioneiro tenha deixado de existir.

### *Companhia Dupla Face de Teatro*

Fundado no ano de 2000 e dirigido por Damião Ronald, o grupo estreia seu primeiro espetáculo, *Cante pra eu Dormir*, na V MOITA, sendo um dos grupos remanescentes do movimento de teatro em Iguatu do final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Damião também foi um dos integrantes que saíram do Grupo Metamorfose, mas, diferente dos outros integrantes dissidentes, não se distanciou de imediato do grupo e permaneceu por algum tempo inserido nos seus espetáculos, dos quais fazia parte.

O grupo traz em seu repertório: *O Rapaz da rabeça e a moça da Camisinha* (2000); *Gargalhada contra a Dengue* (2001); *A bailarina de Cristal* (2002); *A bruxa da floresta Negra* (2004); *Retrato na Parede* (2004); *Nordeste independente* (2006); *A Puta* (2007); e *Sabonete cabeludo* (2008), todos com direção de Damião Ronald. A Cia é composta pelo ator e diretor Damião Ronald e pelos atores Josué Felipe, Samuel Vidal e David Ryan. É importante observar que o *modus operandi* tinha aspectos em comum com o Metamorfose: ainda que os atores tivessem voz ativa nas discussões, a voz que prevalece é a da direção.

No que concerne ainda à parte burocrática, mesmo o coletivo sendo um dos mais antigos da cidade, ele ainda não é organizado como pessoa jurídica e também não possui uma sede própria, o que dificulta e/ou impossibilita o grupo de concorrer a editais e prêmios de manutenção, montagem e pesquisa.

Os modos de produção deste coletivo se dão, em grande parte, com investimentos feitos pelo diretor e com recursos oriundos dos cachês de apresentação. A companhia conta hoje com seis integrantes, que foram convidados pelo diretor, e o único que se mantém financeiramente da arte teatral é Damião Ronald, os demais integrantes possuem outras fontes de renda que não estão ligadas ao teatro. Em termos de produção, Damião também assume essa função, que atende as demandas internas, junto aos espetáculos, bem como externas, na capitação de recursos.

Outro momento de transformação ao qual o grupo passou, e que é determinante para se compreender como o coletivo atua hoje, foi a mudança de sua linguagem cênica, a partir de 2016. Num primeiro momento, a Cia Dupla Face fazia espetáculos que tinham o perfil de um grupo de teatro cujos processos de criação estavam firmados e orientados numa poética teatral. Num segundo momento, passa a ser uma companhia especializada em animação infantil. Nesse caso, seus processos criativos são concebidos e direcionados a este público. Sobre a motivação para a mudança no coletivo, Damião Ronald argumenta:

Hoje a gente se considera mais uma companhia de animação do que mesmo de teatro. A gente monta alguma coisa de teatro, mas é infantil. Trabalhando mais nessa área de animação infantil. Hoje, o grupo funciona da seguinte maneira: foi mudada a questão do título, que agora é Companhia Dupla Face de Teatro e Animação, porque agora a gente trabalha com animações infantis, usando o teatro [...] A gente resolveu mudar, porque eu vi que a questão do teatro tava um pouco fraca, num tava assim... dando muito é... vamos falar até mesmo financeira. E quando a gente mudou pra animação, a gente viu que ainda era uma Cia de teatro, mas era melhor o movimento de animação de festas de aniversário do que o próprio teatro. Então, por isso que a gente resolveu mudar a companhia (informação verbal)<sup>104</sup> |

| 104 | RONALD,  
2019.

Diferente dos demais coletivos da cidade, não há um aprofundamento no treinamento ou busca conceitual. A companhia, cada vez mais, se distancia de uma estética e/ou poética teatral, porque foca seus processos de criação na animação em festas. Segundo Damião, os processos de criação acontecem da seguinte maneira:

A criação dos espetáculos, que no caso a gente trabalha agora com espetáculos infantis, eu reúno o pessoal da minha companhia, mostro um texto infantil e em cima desse texto, a gente trabalha uma adaptação pra poder encaixar os personagens infantis que eu uso nas animações pra que aconteça o espetáculo (informação verbal)<sup>105</sup> |

Embora a Cia Dupla Face de Teatro, ao lado da Cia Ortaet de Teatro, sejam os dois coletivos em funcionamento mais antigos da cidade, a Dupla Face, em relação aos demais grupos existentes, não seguiu o mesmo processo de aprofundamento de linguagem e de construção de um repertório de ações, tanto de cunho teatral, quando da realização de um projeto artístico-pedagógico.

O próprio diretor, Damião Ronald, há vários anos não participa de um processo criativo como ator ou diretor. Este distanciamento de Damião se deu por volta de 2010, quando criou uma personagem de humor chamada Jadilene e a inseriu no universo do humor cearense. Essa empreitada não gerou muitos frutos, mas a personagem é utilizada até para fazer propaganda na frente das lojas e em carros volantes no comércio de Iguatu e região. Dessa forma, Damião se divide entre o trabalho como Jadilene, fazendo propaganda, e as atividades de animação de festas, com o palhaço Jajá.

O caminho percorrido pela Cia Dupla Face de Teatro nos revela as dificuldades enfrentadas por diversos grupos em se constituir como um projeto exitoso, que perdure e consiga, ao longo do seu processo de amadurecimento, consolidar sua poética de trabalho. As dificuldades partem tanto da organização de como se tornar uma instituição de pessoa jurídica, que dificulta o processo de profissionalização dos coletivos, quanto de processos mais complexos, como a elaboração de um modo de produção que permita gerar subsistência artística, financeira e implementação de um projeto artístico pedagógico.

Como Damião, muitos atores, encenadores, autores, enfim, pessoas de teatro, se veem obrigadas a abrir mão de seus projetos, por não encontrarem um terreno propício, que ofereça oportunidades para que os mesmos possam dar continuidade ao seu fazer artístico. Ainda que a história da Cia Dupla Face nos mostre um caminho tortuoso, eu acredito que podemos, sim, escrever outra história possível de teatro no interior do Ceará.

### *Guardiões Teatrais*

Fundado em 2016, o Guardiões Teatrais é o coletivo teatral mais novo de Iguatu, tendo como fundador e diretor Reginaldo Linhares. Reginaldo, assim como nós, participou das oficinas de formação oferecidas pelo Instituto Dragão do Mar, em 1997, e ingressou no teatro de grupo no mesmo período, também no Grupo Metamorfose de Teatro, de onde só saiu para criar outro coletivo, o Grupo Elo Vanguarda. Mesmo o Guardiões sendo um coletivo jovem, já traz em seu repertório alguns espetáculos, são eles: *Frenesi* (2016); *Saga de um poeta* (2016); *Terça-feira gorda* (2016); *Somos felizes* (2016); *Luzes Artificiales* (2017); *Insigt* (2017); *Cem Palavras* (2018) e *Insight* (2019). No momento, está em processo de criação do espetáculo *O Testamento* (2020).

O coletivo conta, atualmente, com nove integrantes, e uma característica notória é que sua formação é, em quase sua totalidade, de jovens, numa faixa etária que varia dos 16 aos 30 anos. O processo

de ingresso no grupo acontece através de oficinas que são ministradas nas escolas da rede pública, abertas à comunidade, ou por convite. Segundo Reginaldo, o grupo nasceu de uma dessas oficinas:

| 106 | LINHARES, 2019.

Na minha vida de ator e diretor de teatro, parece que as coisas se coincidem. Os Guardiões Teatrais, eles nasceram de uma oficina teatral, ministrada no ano de 2016, na Escola Lucas Emanuel, e essa oficina era voltada para arte circense e arte cênica. A partir desse momento, da construção dessa oficina no mês de maio, no dia 22 de maio de 2016 nasceu os Guardiões Teatrais, onde nós atuamos até hoje no Teatro do Iguatu e na nossa região (informação verbal)<sup>| 106 |</sup>.

Os processos de criação nascem das oficinas realizadas semanalmente pelo coletivo, onde são aprimoradas as técnicas e estudos de teorias teatrais. Há proposições que são feitas pelo diretor, mas que são decididas no coletivo. Sobre o processo artístico pedagógico do grupo, Reginaldo afirma ainda:

Dentro de nossas reuniões, nossos ensaios, a gente busca os estudos teatrais, porque nós sabemos que fazer teatro não é apenas decorar um texto e subir ao palco e se apresentar, tem muito mais que isso, fazer teatro é um estudo teatral. Isso é de fundamental importância e a gente busca isso. Nesse momento nós estamos trabalhando três textos de estudos pra futuras adaptações que possam acontecer em 2020. Assim é... reservamos sempre as tardes de sábado pra oficina e estudos,

digamos, que estudos, para os nossos textos teatrais, os textos que serão montados, possivelmente já em 2020 (informação verbal)<sup>[107]</sup>. | 107 | Id., 2019.

Como parte do seu projeto pedagógico, o grupo ampliou seu campo de atuação e desenvolve oficinas de iniciação teatral em outros espaços, além das escolas nos bairros e comunidades da cidade. As formações acontecem duas vezes por mês, em parceria com as associações comunitárias dos bairros Alto do Jucá e Vila Penha, todas na periferia da cidade, conduzidas pelo diretor juntamente com os integrantes do coletivo.

Os meios de produção dos Guardiões não diferem do que acontece na maioria de outros grupos, sendo o diretor o responsável por manter o grupo em funcionamento, desde a produção do coletivo, questões burocráticas, até a criação dos espetáculos. O grupo ainda não possui registro legal, e por isso ainda não participa de editais. Também não possui sede própria, sendo a casa do diretor o espaço para guardar materiais e endereço de correspondências.

Em relação à subsistência dos integrantes, por se tratarem em sua maioria de adolescentes, estes não trabalham e, de certa forma, ainda dependem dos seus familiares. Assim sendo, nenhum deles vive somente de teatro, inclusive o seu diretor.

Falar de sonhos, falar de desejos, falar de realizações confunde um pouco com o pessoal, com o meu pessoal, porque no momento nosso maior desejo é a regulamentação. É que nós não somos



Figura 26 – Espetáculo Cem Palavras. Fonte: Arquivo pessoal de Reginaldo Linhares.

regulamentados ainda e esse é o nosso objetivo em 2020, que é ter a regulamentação do grupo, ter o grupo registrado com CNPJ e a gente poder participar de editais. Poder, enfim, estar regulamentado. Outras vontades, desejos e sonhos é o crescimento, continuar fazendo arte e continuar evoluindo como grupo de teatro da cidade e é nosso intuito mesmo no momento que nossos espetáculos também ganhem visibilidade (informação verbal)<sup>108</sup>.

| 108 | LINHARES, 2019.

É perceptível que o Guardiões, diferente da Cia Dupla Face, anseia por se firmar como grupo de teatro profissional. Seu projeto, enquanto coletivo, é se estabelecer ainda mais na cena teatral iguatense e quiçá extrapolar as suas fronteiras. Outro ponto que chama a atenção é que, apesar de ser um grupo recém-formado, com apenas três anos de existência, eles buscam uma maior organização burocrática no seu cotidiano.

O que se observa em relação aos grupos analisados, tanto do passado quanto do presente, é que os mecanismos de produção e criação artística ainda estão muito centrados na figura do diretor. E que, na tomadas de decisão, ainda que os demais integrantes sejam ouvidos e tenham peso, a voz que prevalece é a do diretor.

Outro fator que se observa nos grupos teatrais de Iguatu é que, no geral, eles ainda estão passando por um processo de organização burocrática e nem todos dispõem de um projeto pedagógico de formação continuada, tanto para seus processos coletivos quanto para suas ações de formação, que são

ofertados à comunidade. Em relação aos processos de criação, estes partem de proposições temáticas e dramáticas feitas pela direção e não há, por assim dizer, uma construção coletiva em todas as etapas de criação, onde as funções ficam estabelecidas.

Por meio deste breve mapeamento, é possível perceber quais os pontos que aproximam e distanciam as práticas que são realizadas por estes grupos das experiências que estão sendo realizadas em Iguatu, com exceção da Cia Ortaet de Teatro.

A partir do observado na estrutura dos coletivos anteriormente relacionados, podemos perceber que existem diferenças bem acentuadas entre um ou outro coletivo no que concerne aos modos de produção, desde a elaboração de seus projetos criativos, até questões administrativas, de infraestrutura, manutenção, subsistência, na captação de recursos, produção e na afirmação da poética de trabalho de grupo.

É possível notar, ainda, que quanto mais claro o projeto artístico-pedagógico do coletivo, mais precisas são as ações desenvolvidas por eles, nas mais diversas etapas do modo de produção. A orientação na execução de metas e o traçado de objetivos permitem a estruturação de um coletivo forte, de ações bem definidas e exitosas, interferindo diretamente na práxis enquanto agrupamento, bem como na dinâmica cultural de suas localidades.

No que se refere aos meios de produção, os coletivos não dispõem de uma equipe organizada e destinada aos mecanismos da produção e captação de

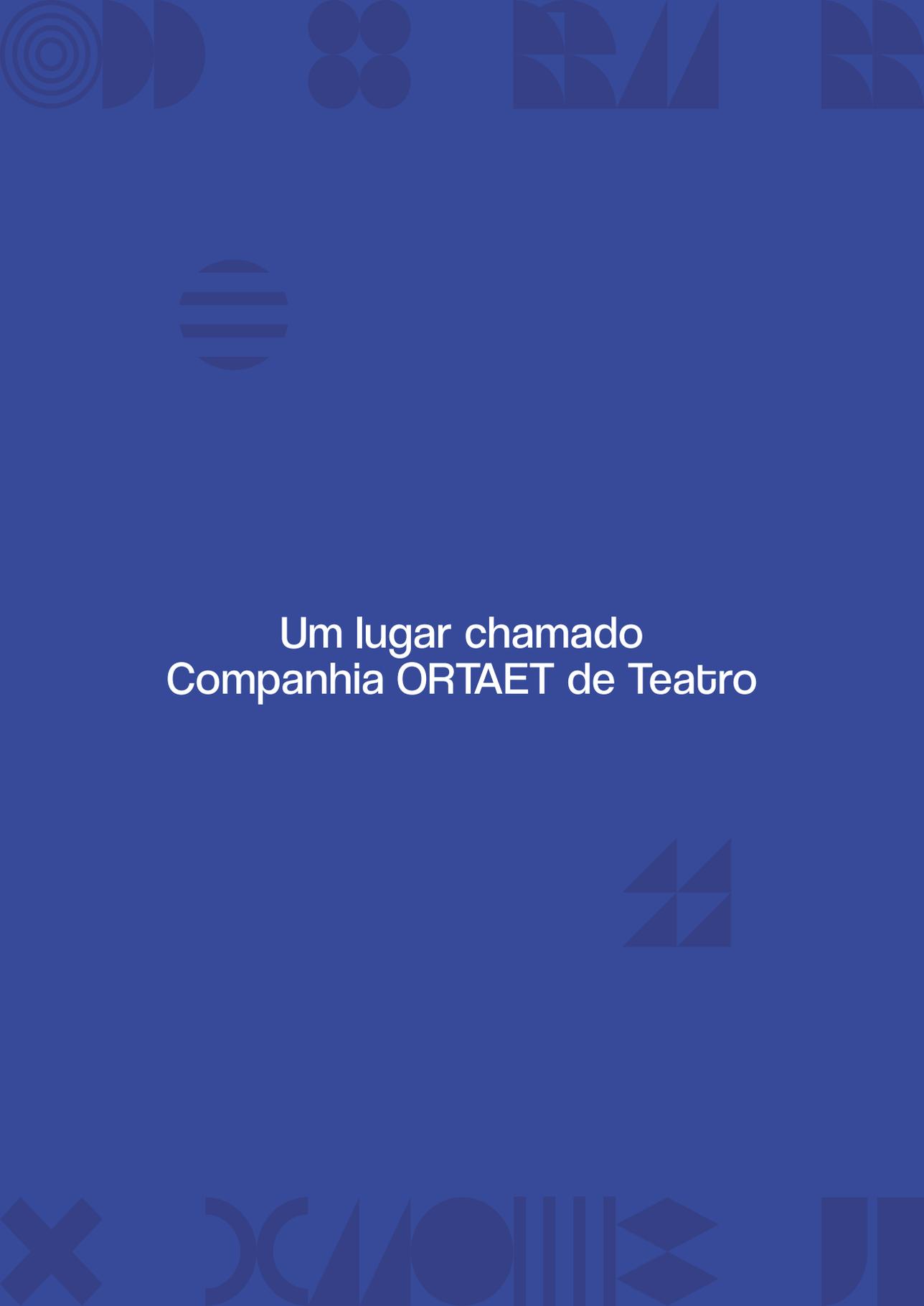
recursos. Dentre os coletivos investigados, apenas o OFICARTE dispõe de uma equipe para esses fins, tais como captação de recursos, elaboração de projetos e venda dos espetáculos. No Grupo Ninho, alguns integrantes acabam executando algumas ações na área, mas não existe orientação e uma equipe de integrantes direcionadas especificamente a isso, como acontece no OFICARTE.

Nos demais, as demandas de produção dos espetáculos e/ou manutenção do coletivo têm sido feitas pela direção ou por quem recebe o cachê dos espetáculos. Os integrantes não conseguem manter-se financeiramente apenas da renda que o grupo produz, ocupando-se de outras atividades, externas ao coletivo. Alguns coletivos não possuem sede própria, sendo muitas vezes a residência do diretor a sede do grupo, como descrito neste texto.

Com relação à inserção de novos participantes, pudemos observar que ela acontece, em grande parte, por iniciativa própria ou através de oficinas de formação, mas também, na maioria dos casos, por convite da direção.

Observa-se que os grupos que se mantêm hoje na ativa ainda estão passando por um processo de construção de sua poética/estética teatral, e de organização da sua estrutura burocrática. São coletivos que lutam para se firmarem na cena teatral de sua localidade, bem como transpor-se para outras regiões do país. De certa forma, buscam romper a bolha, para não ficarem circunscritos apenas às fronteiras de seu município.

No próximo capítulo, busco traçar o percurso da Cia. Ortaet, desde a criação do coletivo, trazendo uma reflexão de como se deu a sua consolidação enquanto agrupamento teatral, do seu modo de produção e criação artística. Ressalto ainda como a poética/estética do grupo vem se firmando ao longo dos anos na cidade de Iguatu, por meio das atividades artístico-formativas, e de como o coletivo se tornou uma referência de organização sociocultural, bem como um dos grupos de maior longevidade e com atuação continuada e ininterrupta na cena teatral do Ceará. Sobre esse aspecto, pretendo analisar como esses processos realizados junto à comunidade interferem na dinâmica social e cultural da cidade e região.



Um lugar chamado  
Companhia ORTAET de Teatro

No presente capítulo faço um apanhado do percurso da Cia. Ortaet, enquanto coletivo teatral, analisando seu modo de produção e criação artística. Sobre esse aspecto, pretendo analisar como esses processos realizados junto à comunidade interferem na dinâmica social e cultural da cidade. Já fazia, em 1999, dois anos desde que tínhamos começado a fazer teatro de grupo no Grupo Metamorfose. Como relatado anteriormente, resolvemos seguir no teatro por meio da Cia Ortaet de Teatro, porque esse coletivo, mesmo estando no seu início, nos oferecia maiores possibilidades e liberdade de criação. Entretanto, havia outro fator preponderante naquele momento. Dentre as pessoas que se propuseram a formar o coletivo, todas comungavam dos mesmos ideais e inquietações, ainda que o desafio que se colocava à nossa frente fosse assustador. Encarar a fundação e manutenção de um coletivo teatral não era uma tarefa fácil, mas todos nós estávamos imbuídos do desejo de enfrentar esse novo desafio.

Sete jovens atrizes e atores, que mal tinham começado a engatinhar no teatro, resolveram criar um grupo. Motivados, a princípio, pelo desejo de participar de um festival local, mas que por artimanhas do tempo e do espaço, e, por que não dizer, pelas tramas dos deuses do teatro, deram início a uma duradoura e exitosa história de amor que se estende até hoje.

Nascíamos com um slogan bem pretensioso: Companhia Ortaet de Teatro “O novo fazendo a diferença”! Estávamos convencidos de que queríamos fazer um teatro inovador, de pesquisa, que pudesse interferir na dinâmica social da cidade. Como todos os jovens com seus quase vinte anos, tínhamos aquela vontade de mudar o mundo, e claro, contribuir com o cenário de teatro de grupo da cidade de Iguatu. Não que o grupo Metamorfose não almejasse os mesmos ideais, estas também eram as suas metas, e por isso foi uma grande escola para todos nós que dele participamos. Mas, era preciso recomeçar.

A primeira formação da Cia Ortaet era composta por Aldenir Martins, Meniten Cavalcante, Socorro Silva, Vandeir Fernandes, José Filho, Janio Tavares e, por fim, Claudia Galeno, que passou a integrar o coletivo após a realização da IV MOITA. Hoje, fazem parte do coletivo os atores: Vandeir Fernandes e Valder Cesar, as atrizes: Aldilene Martins e Luana Norões, e os atores-encenadores, Aldenir Martins e eu, José Filho. Além destes, que fazem parte do coletivo desde a fundação, entraram no primeiro processo de renovação dos integrantes do coletivo os atores: Cleilson Queiroz, Marcos Bandeira, Ronald Carvalho e Franciélino Silva. O ator Bruce Willian e as atrizes Dark Vitorino e Nicole Villar, fazem parte do segundo processo de renovação, que se deu a partir de processo seletivo, numa oficina de formação. Assim, o grupo é composto atualmente por 13 integrantes.

Em 2001, a Companhia já se consolidara na cena teatral local e regional, se firmando como um dos grupos mais expressivos da Região Centro-Sul do

Ceará. Participou e foi premiada em festivais e mostras de teatro e circulou por outras cidades do estado. Em 2002, começou a se destacar na cena estadual, apresentando-se na capital e na Mostra SESC de Teatro.

Com a Cia Ortaet, outros grupos também começaram a despontar, como a Cia Dupla Face de Teatro (2001), na direção de Damião Ronald; a Trupe Água D’Lua, que depois viraria Locomotiva de Teatro (2002); e o Grupo GTAPP (1985), que posteriormente se tornou o Elo Vanguarda de Teatro (2010). Destes grupos, além do Ortaet, permanecem ainda em atividade o Grupo Elo Vanguarda e a Cia Dupla Face. Foram tempos de muita movimentação teatral em Iguatu, onde o teatro protagonizava e representava quase todas as ações culturais da cidade, ocupando a lacuna deixada pelo poder público.

Como dito anteriormente, depois de duas edições bem sucedidas, por questões financeiras e falta de apoio dos órgãos públicos e empresariado local, a AITA deixou de produzir a MOITA, deixando um grande vazio no circuito cultural da cidade de Iguatu e, conseqüentemente, causando nos grupos locais enorme frustração por perderem uma mostra de tamanha importância. A MOITA era o acontecimento de maior expressão da produção teatral local, com uma adesão significativa do público, que lotava os espetáculos em todas as noites de apresentação.

A AITA passa a realizar um evento num formato menor, com uma programação mais enxuta e voltada apenas para os grupos e Cias residentes

na cidade de Iguatu em comemoração ao dia do teatro, que recebeu o nome de 27 de Março (Dia Mundial do Teatro). Mas, posteriormente, a AITA se desarticulou mais uma vez e deixou de realizar suas atividades. Neste momento, a Cia. Ortaet resolve assumir esse lugar e promove, de 2002 a 2008, uma Mostra em parceria com os grupos locais, o Serviço Social do Comércio - SESC e a Prefeitura Municipal.

Na Mostra 27 de Março de 2002, a Cia. participou com o seu terceiro trabalho, chamado *Fragmentos do Eu*. Diferente da MOITA, essa mostra não tinha caráter competitivo e, mesmo o coletivo fazendo parte da organização, pôde compor a programação da mesma. O texto era uma adaptação feita de alguns poemas do livro *Eu*, do escritor paraibano Augusto dos Anjos. O grupo quis realizar um processo criativo que fugisse da estética do palco italiano, e que fosse algo mais intimista, experimental.

Queríamos desenvolver um processo que nos tirasse do nosso lugar de conforto, que exigisse dos integrantes uma pesquisa mais aprofundada na composição das cenas e das personagens. Naquela época, não tínhamos contato com nenhuma produção bibliográfica acerca de tais conceitos, tampouco possuíamos acesso fácil à internet, que pudesse nos aproximar de outros grupos que desenvolviam esse tipo de trabalho. Tudo isso dificultava ainda mais o processo e tornou essa experiência, a meu ver, muito mais intuitiva do que ancorada num conceito poético-estético específico.

Não possuíamos formação acadêmica em teatro e sequer tínhamos ouvido falar em grupos como, por exemplo, o Teatro da Vertigem<sup>109</sup> (SP), com suas propostas de criação em espaços não convencionais. Não conhecíamos qualquer outro grupo ou companhia que pesquisassem tais conceitos e práticas. Sendo assim, todas as provocações partiam das nossas inquietações pessoais, da vontade de transgredir, de praticar algo novo e diferente daquilo que já vínhamos fazendo, que também era praticado pelos grupos da nossa cidade e região.

Por Iguatu estar localizada a muitos quilômetros da capital, e pelas dificuldades em intercâmbios com outros coletivos teatrais de lá, pensar em uma formação com base no que vinha sendo produzido em Fortaleza era tarefa praticamente impossível. Isto era possível apenas quando tínhamos a oportunidade de participar de festivais e/ou mostras e lá trocávamos experiência com coletivos de outros estados. A internet ainda não tinha se popularizado, desse modo, a troca de poéticas e estéticas com outros agrupamentos era muito improvável.

Esse distanciamento não se restringia apenas à Ortaet, era e ainda é algo vivenciado por vários coletivos teatrais do interior, principalmente pela falta de recursos. Isto acaba por isolar as produções e experimentações cênicas ao espaço circunscrito das suas localidades. Com a Ortaet não aconteceu diferente: a falta de recurso é um problema recorrente, e impossibilita até hoje o deslocamento do coletivo para fora do Estado do Ceará.

| 109 | Grupo encabeçado pelo encenador Antônio Araújo, mais representativo conjunto paulista dos anos 1990, responsável pela pesquisa e criação de espetáculos em espaços não convencionais, realizador da Trilogia Bíblica formada por *Paraíso Perdido*, 1992, de Sérgio de Carvalho; *O Livro de Jó*, 1995, de Luís Alberto de Abreu; e *Apocalipse 1,11*, 2000, de Fernando Bonassi. O grupo nasce em 1992, quando o encenador Antônio Araújo reúne uma equipe de colegas advindos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. São seus colaboradores nesse período os atores Daniela Nefussi, Johana Albuquerque, Lúcia Romano e Vanderlei

Desse modo, entendo que nos primeiros anos, nosso modo de fazer era bastante intuitivo. Devido à ausência de edifícios teatrais e seguindo nosso instinto, começamos a elaborar processos criativos voltados para espaços não convencionais. Só tivemos contato com outras experiências desse tipo quando alguns integrantes do grupo ingressaram em cursos de Licenciatura ou Bacharelado em Teatro, em universidades no Brasil afora.

Naquele momento, a única certeza que tínhamos é que era preciso criar possibilidades de apresentação, independente de edifícios teatrais, e, para isso, era necessário investigar espaços que faziam parte do nosso cotidiano na cidade. Pretendíamos, também, que a relação entre o acontecimento cênico e os espectadores fosse mais íntima, o que necessariamente implicaria em “uma busca por uma alteração na percepção do espectador” (REBOUÇAS, 2009, p. 132). Discorro, mais adiante, sobre alguns processos criativos do coletivo, e essa ideia vai se apresentar de forma mais clara para a compreensão das escolhas que fizemos.

## A organização do grupo

Como forma de organização e visando participar de editais e firmar parcerias com instituições que contratavam os coletivos para realização de projetos, o grupo buscou seu registro de pessoa jurídica. Dessa maneira, consolidando o amadurecimento e constituição do grupo, surge a Associação Ortaet de Teatro.

Bernardino. Disponível em: [enciclopedia.itaucultural.org.br](https://enciclopedia.itaucultural.org.br) Acesso em: 08 jun. 2020.

Diferente da Associação Ninho de Teatro, que incluiu em seu Estatuto outras linguagens, que não apenas a teatral, para que assim pudesse firmar parcerias e concorrer em editais que contemplem outras áreas, a Ortaet restringiu o seu estatuto apenas para atividades ligadas às artes cênicas. A Companhia pode agregar, ainda, outros profissionais em sua estrutura, embora os cargos da diretoria só possam ser ocupados por membros efetivos.

A diretoria é composta por: Presidente, Vice-Presidente, Tesoureiro, Primeira Secretária, Segunda Secretária e Diretor de Programação, Criação e Marketing. Em relação às funções administrativas, alguns integrantes do coletivo não se sentem provocados a assumir cargos na diretoria, optando por se dedicarem apenas aos processos de criação, desejo que é respeitado pelos demais membros. Contudo, por sermos um coletivo com poucos integrantes, compreendo que em algum momento todos terão que assumir essa responsabilidade.

Os modos de produção e criação são elementos fundamentais na construção e desenvolvimento dos coletivos e grupos teatrais, uma vez que é em torno de tais elementos que se firmam as bases estéticas, poéticas, éticas e de subsistência destes coletivos. Independente de ser um grupo situado nos rincões mais distantes do interior do país ou uma grande companhia, localizada numa grande metrópole, o modo de produção e a criação são indissociáveis. Acerca disso, Rosyane Trotta faz a seguinte colocação:

A prática dos grupos teatrais brasileiros tem reivindicado – dos pesquisadores, do poder público, dos patrocinadores – uma atenção especial ao seu modo de produção e criação, como também às suas dicotomias e impasses. Apesar das diversidades infinitas em termo de organização e estética, boa parte dos grupos aponta para um projeto artístico composto de três pilares: a criação que conjuga texto e cena na sala de ensaio, a presença de um diretor como eixo artístico e organizativo, a continuidade da equipe. Os três elementos - grupo, processo e espetáculo – estão historicamente ligados à origem do teatro como arte autônoma, encarregada de encontrar seus próprios materiais, sua própria visão de mundo, seu modo específico de formação (TROTТА, 2006, p. 155).

Dessa forma, para compreender como se estrutura e se articula um determinado coletivo ou grupo teatral, se faz necessário uma abordagem analítica de como se dão os meios de produção e criação deste.

A Cia Ortaet de Teatro desenvolve seus processos criativos tendo como premissa uma visão democrática em que o teatro, de alguma forma, provoque a realidade social, com foco em uma tomada de consciência crítica e reflexiva, tanto dos seus integrantes quanto dos espectadores que assistem a seus trabalhos. Além desta característica particular em seus trabalhos artísticos, a Ortaet desenvolve, ainda, um projeto artístico-pedagógico voltado para a formação de seus integrantes e da comunidade.

Durante o percurso de consolidação do grupo, suas produções sempre foram marcadas pelo envolvimento dos seus integrantes em todas as etapas da

criação. Ainda que, em alguns momentos, as escolhas estéticas tenham partido de um(a) diretor(a), a voz dos demais integrantes reverberam nas decisões do conjunto.

Na Cia, não existe um integrante que assuma especificamente as funções de diretor, dramaturgo, iluminador, figurinista ou cenógrafo, todos os membros podem experimentá-las, desde que se sintam provocados a isso, bem como nas atividades de produção.

Nos processos, cada integrante pode exercer qualquer um dos elementos que constituem o acontecimento teatral, entendendo a criação não como algo imposto, mas como uma possibilidade de ser/estar no coletivo. Em determinado momento, no entanto, uma ou outra ideia levada por um integrante se estabelece, não pela força repressiva de quem estava assumindo a condução da direção, ou da iluminação e da dramaturgia, mas por enxergar que, naquele momento, o que prevaleceu foi o tema, pertinente para a construção de um determinado trabalho. Acerca desta questão da autoria nos processos de criação, a pesquisadora Rosyane Trotta faz a seguinte reflexão:

A configuração da autoria se ergue sobre esses dois pilares – coletivo e encenação – variam de acordo com cada encenador e cada grupo. Em um extremo, pode-se colocar um ator que fornece material bruto, partituras (físicas, verbais e narrativas) a serem selecionadas pelo encenador; em outro extremo, o ator participante do projeto

em toda a sua extensão, de concepção a composição da obra. Quanto maior a flexibilização das funções, maiores os conflitos de que se constitui o processo. Esta obra coletivamente criada tende a ser menos unitária e menos contínua do que os espetáculos em que as individualidades artísticas transitam no terreno seguro de um texto sobre o qual se desenha, antes do início da prática, uma concepção (TROTТА, 2006, p. 157).

Esse sempre foi o desejo e tentativa do nosso coletivo, de praticar de forma contínua essa flexibilidade, ainda que o seu exercício não seja uma tarefa fácil, pois cada integrante traz em si sua querência e visão de mundo. Existem, ainda, integrantes que estão acostumados com o método de condução externa, mas isso acontece porque alguns se sentem inseguros de transitar em outras funções que envolvem a montagem de um espetáculo.

Viver em grupo, estar em coletividade, exige dos seus participantes um grande desprendimento. Algumas vezes, é necessário exercitar o desapego, pois as decisões e as escolhas, ainda que partam deste ou daquele integrante, ao final será decidido pela maioria. Nem todas as pessoas têm facilidade em reconhecer essa forma de trabalho, por não compreenderem que, em um processo feito por muitas mãos, o que vai prevalecer no final nem sempre será a sua vontade, mas o que irá se somar na construção do processo. É um desprender-se de si mesmo e de uma visão individualista, por vezes vaidosa, para partilhar de algo maior. Praticar esse

desapego generoso, muitas vezes, é o que possibilita com que todos sejam ouvidos em um processo e que nenhuma ideia se sobreponha a do outro.

É possível detectar que estas práticas empreendidas pela Ortaet nos seus processos criativos remetem um pouco a ideia de “processo colaborativo na criação cênica”, muito comum em outros grupos teatrais Brasil afora, tais como: o Teatro da Vertigem, Grupo XIX<sup>110</sup> de Teatro e Cia. Artehúmos<sup>111</sup>, de São Paulo, e a Cia Engenharia Cênica, no Ceará<sup>112</sup>.

Tal semelhança se dá à medida que o coletivo opta por um processo que busca a inserção de todos os envolvidos, nas suas diversas etapas de criação. Embora a Cia. Ortaet prefira esse método de criação, pode-se dizer que ela ainda não dispõe de total domínio conceitual e prático desse procedimento, pois sua investigação ainda está em processo. Dessa maneira, o grupo não segue exatamente a mesma forma e procedimentos praticados por estes coletivos acima citados, mas esta prática vem se firmando nos últimos anos, tendo como referência os coletivos que trabalham nesta mesma linha.

O processo colaborativo é fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970 (CARREIRA, 2009), se afirmando como poética de criação na década de 1990, e tem sua manifestação enquanto *práxis* teatral na construção de processos criativos que assumem uma nova percepção quanto aos elementos constitutivos do espetáculo, principalmente no que diz respeito à autoria cênica, ao trabalho do autor, a dramaturgia e o envolvimento dos participantes nas mais diversas etapas da criação.

| 110 | Coletivo nascido no Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - USP, a partir de pesquisas acadêmicas. Seus espetáculos narram dramas sociais e políticos, apresentados em edifícios antigos, invariavelmente abandonados, aproveitando a arquitetura como cenografia e a luz natural como iluminação. A gênese do grupo segue a tendência dos chamados processos colaborativos na cena contemporânea brasileira, da virada do milênio. A afirmação do vínculo do teatro com a cidade, e vice-versa, fica aparente já na primeira produção, *Hysteria*, que teve estreia no circuito acadêmico, em novembro de 2001, mas só vai chamar a atenção do público e da mídia no Festival de Teatro de Curitiba,

Essa poética de trabalho tem no Grupo Teatro da Vertigem (SP) uma importante referência. Sobre o processo colaborativo, o diretor teatral Antônio Araújo (2003, p. 48) afirma que: “[...] se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”.

Ancorado na pesquisa e nos procedimentos feitos na sala de ensaio, o grupo realiza um processo dialético, horizontalizado, em que os diversos elementos de criação são exercidos pelo coletivo e não ficam restritos a uma pessoa apenas, e onde se busca “construir discursos coletivamente, a partir de tessituras dramáticas originadas de todas as áreas que constituem o espetáculo” (REBOUÇAS, 2009, p. 65).

Acontece, a meu ver, um processo mais democratizado no que concerne ao modo de criação, tornando a sala de ensaio um espaço cada vez mais des-hierarquizado, como aponta Carreira, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (ARAÚJO, 2006).

Embora as funções permaneçam estabelecidas e assumidas por um integrante, e que ainda haja a figura do diretor, ator, dramaturgo, etc., o projeto cênico não ocorre de maneira individualizada, visto que não há um posicionamento unilateral. Ou seja, a autoria cênica parte das proposições feitas pelo coletivo, lugar este em que a criação dos elementos

em março do ano seguinte. Disponível em: [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br). Acesso em: 08 jun. 2020.

| 111 | A companhia tem origem no ABC paulista e desenvolve pesquisa de linguagem que prioriza, sobretudo, a experimentação dramática. Assim, grande parte de suas montagens foi realizada com dramaturgia própria, assinada por Evill Rebouças: *Explode seiva bruta* (1987), *No reino de CaríCIAS* (1990), *Pingo pingado, papel pintado* (1992), *Dandara, o marinheiro* (1995) e ainda as adaptações das peças de *Qorpo Santo*, que resultaram nos espetáculos *Um Qorpo Santo... mas nem tanto* (1996) e *As relações do Qorpo* (2005). A companhia tem se dedicado nos últimos tempos, ao estudo de procedimentos

constitutivos (encenação, dramaturgia, cenografia, sonoplastia, iluminação, criação das personagens) não se dá de forma separada, mas simultaneamente, no decorrer do processo, por meio de discussões coletivas.

Interessa-me, particularmente, esse tensionamento dialético entre criação particular e a total, no qual estão submergidos. Sem abandonar o estatuto autônomo de um determinado aspecto da criação, a habilidade específica, o talento individualizado ou, mesmo, o gosto por certa área criativa, o processo colaborativo não reduz o criador a mero especialista ou técnico de função. Pois, acima de sua habilidade particular, está o artista do Teatro, criando uma obra cênica por inteiro, e comprometido com ela e com o seu discurso como um todo (ARAÚJO, 2006, p. 131).

Desse modo, o discurso cênico assumido pelo/no coletivo se firma a partir da compressão conjunta entre todos os elementos da cena e dos sujeitos envolvidos em seu processo, mesmo que as funções ainda permaneçam definidas, a horizontalidade das funções é uma regra básica desse sistema de criação, onde a figura do intérprete é revalorizada como um criador.

Se a horizontalidade das funções é uma regra básica de funcionamento desse sistema de criação, é inegável a revalorização do ator como um criador e pé de igualdade com o dramaturgo e o diretor. A sua função autoral, muitas vezes encoberta ou restrita à execução técnica de uma determinada personagem, fica potencializada no

relacionados à percepção do espectador, tendo como fonte alguns expedientes do teatro dito pós-dramático e do teatro popular. Disponível em: [artehumus-trajetoria.blogspot.com](http://artehumus-trajetoria.blogspot.com). Acesso em: 08 jun. 2020.

| 112 | Coletivo nascido na cidade de Sobral, região Norte do Estado do Ceará, com o atores, encenadores e pesquisadores, Cecília Maria e Luiz Renato. Hoje o coletivo está situado na cidade de Juazeiro do Norte, na região do Cariri, visto que os seus fundadores atualmente são professores do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA. O grupo tem como poética de trabalho a pesquisa e prática do processo colaborativo e traz em seu repertório os espetáculos: Performance

processo. Na prática, no instável equilíbrio das forças da sala de ensaio, a dramaturgia e a direção parecem “perder” seu caráter de onipotência e onisciência, abrindo espaço para uma interferência autoral forte por parte dos intérpretes (CARREIRA, 2009, p. 49).

As palavras do diretor André Carreira refletem um novo posicionamento dos atores dentro de um processo criativo, porque, de certa forma, estes passam a ter mais autonomia ao longo da elaboração do material. É a partir das propostas e improvisações dos atores que a história vai sendo alinhavada pelo diretor(a) e dramaturgo(a). Do mesmo modo, a autonomia destes dois últimos também acaba por provocar uma nova maneira dos atores olharem para a cena. Ou seja, nesse modo de fazer, um alimenta o outro e amplia sua atuação no processo de montagem de uma peça.

## Quem dirige o que? Como surgem os recursos financeiros?

Uma prática comum nos coletivos teatrais do Ceará, mais especificamente nos residentes do interior, é que a função de fundador e organizador do grupo se confunde com a direção dos espetáculos. Ou seja, a mesma pessoa que coordena as atividades executivas e administrativas, também é responsável pela condução dos processos de criação artística, como pudemos observar nos coletivos: Grupo Metamorfose de Teatro, Guardiões Teatrais, Louco em Cena e OFICARTE.

Fragmento (2005), Duas Vidas um Grande Amor (2006) e Irremediável (2007), estes realizados ainda em Sobral; Doralinas e Marias (2009), na cidade de Salvador - Ba, durante o processo de estudo de mestrado de Cecília Maria; no Cariri realizaram O Menino Fotógrafo (2012), em parceria com o Grupo Ninho de Teatro, Perdoa-me Por Me Traíres (2012), O Evanescente Caminho (2013), O Inspetor Geral (2017), Epígrafe (2019) e #Poliface\_ Edite 7X7 (2019).

Na companhia e/ou Associação Ortaet de Teatro, as decisões sempre são tomadas por todos os integrantes. No que concerne à produção dos espetáculos e do coletivo, alguns integrantes não se dispõem a assumir a função de produtor, e o mesmo acontece com os cargos da diretoria. Embora sejam incentivados, apenas alguns atores aceitam ocupar esses espaços, o que acaba por ficar a cargo, muitas vezes, dos que já estão à frente da direção dos espetáculos.

Contudo, quando são convocados a contribuir na produção, participam efetivamente na execução das demandas que lhe são delegadas. A única ressalva é que não ficam à frente da produção de algum espetáculo no que se refere à captação de recursos e/ou escritas de editais.

Não existe no coletivo um integrante que assuma especificamente a função de produtor. Nem alguém que, de forma executiva, crie estratégias de arrecadação de recursos, ou manutenção do espaço, o que, a meu ver, acaba por comprometer o desenvolvimento do coletivo. Se existisse, pois, um integrante que assumisse essa função, o seu trabalho poderia potencializar ainda mais a companhia nas suas demandas de produção. Essa falta de um(a) produtor(a) é percebida dentro do grupo como uma fragilidade, tendo em vista as necessidades que o mesmo possui, principalmente no que diz respeito à criação de mecanismos de manutenção e subsistência.

Na maioria das vezes, essa função tem sido assumida por Aldenir Martins, Valder Cesar e por mim, no que se refere à elaboração de projetos, produção executiva dos espetáculos e deliberação das

demandas de produção, bem como a responsabilidade da direção artística do coletivo. Nos últimos anos, tenho colaborado de forma menos efetiva, mais como uma consultoria e na encenação de alguns processos, uma vez que não resido mais na cidade de Iguatu. Mesmo assim, continuo ligado ao coletivo, e participo de todas as decisões que por ele são tomadas.

O modo de produção que o coletivo desempenha em seus processos criativos, manutenção da sede e circulação de seus espetáculos ainda é muito precário e suprido pelos seus integrantes, que vem proporcionando, na maior parte das vezes, o que é necessário para dar continuidade às atividades. Ou seja, as necessidades financeiras são, na maioria das vezes, assumidas pelos integrantes, como exemplo as despesas com contas de água, luz, aluguel, assim como os custos que envolvem um processo criativo. Por vezes, o coletivo conseguiu a aprovação em alguns editais de manutenção de grupo que foram lançados, principalmente, pelo Governo do Estado do Ceará. Mas se trata de recursos a curto e médio prazo, que, quando encerrados, exigem que o grupo crie outras estratégias de subsistência.

O grupo já foi aprovado em quatro edições do Edital de Incentivo às Artes, um na categoria de montagem de espetáculo, com *Romeu e Julieta no Mercado São Sebastião* (2005), e outros três na de manutenção de grupo, com os projetos: *Olaria* (2010), *Caleidoscópio um Olhar Teatro* (2014) e *Atuação* (2017), estando este último ainda em execução. Em todos esses casos, os valores aprovados

não são destinados inteiramente para manutenção do espaço, pagamento de bolsa auxílio para os integrantes, ou montagem de espetáculos. Os três editais de manutenção se destinavam à formação dos integrantes, através de oficinas modulares e intercâmbio com outros coletivos teatrais do Ceará e outras regiões do país. Com relação à manutenção do grupo, apenas o pagamento do aluguel da sede estava contemplado na planilha orçamentária destes projetos.

Encontrar mecanismos para subsistência, manutenção da sede, permanência e circulação dos espetáculos, sempre foi e ainda é um dos maiores obstáculos do grupo. Mesmo em duas décadas de existência, nunca conseguiu oferecer aos seus integrantes um salário fixo por mês, para que estes pudessem se dedicar inteiramente às atividades do coletivo. Atualmente, todos os integrantes têm outros compromissos profissionais, que correm paralelos às necessidades e demandas do grupo.

Este, a meu ver, talvez seja um dos motivos pelos quais o grupo ainda não tenha conseguido alcançar voos maiores e despontar no panorama teatral a nível nacional. É perceptível que, embora o teatro seja algo imensamente importante para os integrantes do coletivo, muitos deles não têm condições de priorizá-lo em suas vidas. A necessidade de subsistir acaba por impossibilitar que os seus membros possam destinar mais tempo para o treinamento, pesquisa e experimentação estética.

Na cidade de Iguatu e região Centro-Sul do Ceará, bem como no restante do estado, não é possível que um coletivo consiga manter-se apenas da

bilheteria, pois o que se arrecada com a venda de ingressos mal dá para as despesas de produção do próprio espetáculo, despesas que vão desde os gastos com material de divulgação, maquiagem, transporte, pautas dos teatros, até a manutenção do coletivo.

A política de incentivo e manutenção de grupos no Estado do Ceará ainda é muito incipiente. Existem dois editais de incentivo à cultura direcionados às artes cênicas, lançados pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará - SECULT, a saber: o Edital de Incentivo às Artes e o Edital Mecenaz Ceará<sup>[113]</sup>, que, à priori, deveriam ocorrer a cada ano, o que não acontece de fato. Embora ambos sejam muito importantes para subsidiar os coletivos artísticos, principalmente o de Incentivo às Artes, que visa a manutenção dos coletivos existentes, eles ainda não são suficientes para suprir nem mesmo as necessidades básicas dos grupos que são contemplados.

No que se refere ao edital Mecenaz do Ceará, o maior obstáculo enfrentado pelos agrupamentos é na captação dos recursos, visto que as empresas destinam suas demandas de patrocínio, mesmo aqueles que são provenientes de renúncia fiscal, para grandes eventos ou produções de projeções nacionais, ficando praticamente impossível para os coletivos do Estado conseguirem captar os recursos aprovados no edital, mesmo em se tratando de valores pequenos.

A Cia teve um projeto aprovado no Mecenaz edição 2018, mas não conseguiu a captação dos recursos junto às empresas. Ressalta-se que esta incapacidade de captação dos recursos também tem sido relatada por quase todos os grupos que foram

| 113 | Edital de incentivo à cultura, lançado pela Secretaria de Cultura do Estado, que permite aos proponentes realizarem seus projetos culturais através de captação junto às empresas, através de renúncia fiscal, como acontece com a Lei Rouanet a nível Federal.

contemplados por esse edital, principalmente os que são residentes no interior do estado. O empresário não acha vantajoso investir em coletivos de menor expressão e abrangência popular, priorizando seus investimentos em bandas de forró ou grandes eventos promovidos pelos poderes públicos municipal, estadual ou federal.

Não se trata de um investimento direto do empresário no formato de patrocínio, e sim de renúncia fiscal, ou seja, não acarreta custos ao orçamento das empresas ou gera despesas em seu cronograma de investimento. O que o empresário deduz de seus impostos já seria, de toda forma, destinado ao erário público, sendo assim, dinheiro da população como um todo. Enxergo contradição na forma de financiamento através da renúncia fiscal, pois coloca na mão do empresário o poder de escolha a que será destinado o capital que é deduzido de seus impostos.

Acredito que deveria caber ao poder público, através da Secretaria da Fazenda, fazer o recolhimento de todas as empresas credenciadas e repassar para a Secretaria de Cultura, e esta sim faria o rateio entre os grupos aprovados através dos editais, de forma indiscriminada. É importante dizer que, mesmo os coletivos de menor projeção sendo os que mais necessitam de mecanismos de financiamento para manutenção de seus espaços e atividades, muitas vezes eles são excluídos desse processo que intenta, justamente, dar suporte à manutenção dos coletivos.

A cidade de Iguatu não possui uma política de manutenção de grupos artísticos lá existentes, muito menos executa ações que possibilitem o fomento,

fruição e produção de criações artísticas. Não existe por parte do poder público uma percepção da arte como instrumento de transformação e superação de realidades, como algo necessário à saúde e bem-estar da população. Nas duas décadas de atuação da Companhia, nunca nenhum gestor esboçou o interesse em firmar parcerias para manutenção das atividades que o coletivo realiza, quer seja na subsistência do Galpão das Artes, quer seja nas oficinas de formação desenvolvidas junto à comunidade.

Embora o coletivo tenha se firmado ao longo dos anos e ganhado a visibilidade que tem hoje na cidade, a relação com o empresariado local ainda é muito incipiente. Pois, assim como o poder público, eles não entendem o investimento na área da cultura como algo positivo para seus empreendimentos.

Por fim, destaco a parceria firmada entre o coletivo e o CDL - Clube de Dirigentes Legistas de Iguatu, que durante seis meses destinou trezentos reais para ajudar no aluguel da sede e mantê-la em funcionamento. A parceria possibilitou um respiro de imediato, mas nada de tão substancial que pudesse interferir de forma categórica na manutenção ou subsistência do coletivo ou atender às demandas básicas (água, luz, produtos essenciais) para manutenção da sua sede. Sobre a conquista desse espaço, tão importante para o coletivo, discorrerei no terceiro capítulo dessa escrita dissertativa.

Este foi apenas um panorama inicial de onde o grupo se encontra hoje com relação ao seu modo operacional. Compreender o lugar da Cia e como esta se coloca enquanto coletivo teatral ainda é uma

construção contínua, mesmo o coletivo tendo completado 20 anos de existência em 2019. Por hora, me limito a dizer que somente nos últimos anos é que temos feito uma reflexão mais apurada sobre a sua poética de trabalho, e é o que pretendo discurrir nas próximas páginas.

## O Grupo como espaço de construção de afetos

Tantos anos já se seguiram na Cia. Ortaet de Teatro, tantos encontros e desencontros. Enxergo o coletivo como espaço de afetividade. Afetos estes que perpassam a cena, a sala de ensaio. Afetos construídos entre atores e aqueles que, de alguma forma, contribuíram com a nossa história. O grupo como afirmação de identidades, que no decorrer desses 20 anos de existência vem se fortalecendo e se firmando a cada encontro, a cada projeto realizado, a cada postura assumida. O que nos faz e o que nos torna Ortaet?

Entendo que o teatro de grupo é uma prática que delinea uma visão de mundo, uma forma que alguns artistas encontram para interagir com o teatro e com o público de seu tempo. Uma filosofia marcada pelo encontro. Encontro de ideias, de desejos, sonhos, de tensões entre individualidades e alteridades. Hierarquias, utopias, e necessidades que se assemelham ou se complementam. Encontros que resultam em práticas e teatralidades das mais diversas (LIMA, 2014, p. 20).

Afetividades construídas pelo encontro. Encontro com a arte, com o teatro, com o outro. Esse outro, que faz parte do coletivo, que é pensamento, conceitos, formas e dramaturgias, e o outro que por nós é tão almejado e querido, o público, razão do nosso fazer. Uma visão de mundo compartilhada em/no coletivo que nos agrega enquanto grupo, assim como uma família composta por pessoas distintas, com suas particularidades diversas. Entre nós, existe apenas um ponto em comum: a Companhia Ortaet de Teatro, sua política artístico-pedagógica e seu discurso cênico. Essa noção de grupo, que é compreendida como uma pequena sociedade, como descreve Trotta:

O grupo é uma pequena sociedade formada consciente e voluntariamente a partir da iniciativa de seus integrantes, portadores de valores individuais distintos e dispostos a construir um universo comum. A formação de um grupo é orientada pela aspiração de seus idealizadores em construir um coletivo que os represente em termos éticos e estéticos. Juntos, eles formularão as normas coletivas, as regras não escritas em que princípios e práticas vão se somando e se desenvolvendo, construindo história, até que o grupo tome forma, personalidade, funcionamento próprio (TROTТА, 1995, p. 32).

Ao longo de sua trajetória, o coletivo construiu uma identidade própria e passou a ser uma referência em Iguatu, tanto na questão da qualidade artística quanto no desenvolvimento de uma política

cultural para o município. Por conta de nossos princípios éticos, as práticas desenvolvidas pelo coletivo se sobrepunham às questões individuais. Sobre isto, Trotta complementa:

[...] Como uma pequena sociedade, o grupo instituiu uma ética cujos princípios dão unidade e coerência aos procedimentos produtivos, organizativos, políticos e culturais. A ética aqui é entendida como o pensamento que se embute em toda a prática, “todos os valores que possam se referir ao querer e à ação” do integrante no grupo e do grupo na sociedade (TROTТА, 1995, p. 33).

Diversas pessoas passaram pelo Ortaet e nele deixaram suas marcas, suas impressões digitais. Cada uma dessas pessoas foi importante para definir o que é a Ortaet hoje. Alguns ficaram: Aldenir Martins, Valder César, Luana Norões, Vandeir Fernandes, José Filho, Franciélío Silva, Marcos Bandeira, Angélica, Ronald Petrelli, Ronayan Lima, Andresa Lucena. Ronayan Lima e Andresa Lucena hoje não residem mais em Iguatu, mas não perderam o laço e contato com o coletivo, principalmente Ronayan, que continua fazendo teatro em São Paulo. Outros se foram em busca de novos caminhos e inquietações: Jânio Tavares, Socorro Silva, Menintem Cavalcante, Ricardo Quirino, Regislânia Lima, Rafael Machado, Rafael Chaves, Ediomar Kryslândia, Ivan de Sena, Luana Marques. Estes não se distanciaram apenas do coletivo, como também não deram continuidade em suas carreiras como artistas de teatro, embora tenham

se tornado apreciadores e apoiadores do mesmo. Carlê Rodrigues ainda permanece fazendo arte, mas sem vínculo direto com qualquer coletivo. Esse sentimento de construção de um universo comum, exposto por Rosyane Trotta (1995), tem permanecido até os dias de hoje.

Assim como houve um processo de construção de uma identidade de grupo, o mesmo aconteceu com relação à cidade de Iguatu. Uma vez que cresceu em nós um sentimento de pertencimento a este lugar “ser grupo”, a cidade também se abriu pra acolher o coletivo. Nessas duas décadas de relação de amor e entrega à cultura iguatense, o coletivo se tornou sujeito de mobilização do fazer artístico e cultural do município. Sempre estivemos à frente da luta pela efetivação de políticas públicas voltadas para a cultura, por espaços de representação junto ao setor público, na elaboração do Plano Municipal de Cultura, na denúncia de desvio de finalidades de verbas públicas, que tinham sido a princípio destinadas à construção do Teatro Municipal (que ainda hoje não foi concluído), bem como na realização de apresentações e atividades formativas que são oferecidas para toda a comunidade.

Dessa maneira, o que antes estava limitado às quatro paredes de uma sala de ensaio, na relação de troca entre seus integrantes, se ampliou para além da sede que abriga o coletivo. Aos poucos, o grupo se tornou parte da cidade, respirando com ela, afetando e sendo afetado por esta. Por meio de uma conversa que não cessa, mas que ainda tem muito a construir pela frente. Retomaremos a análise sobre a relação

cidade-coletivo no próximo capítulo, quando irei relatar as ações que são desenvolvidas na sede do coletivo, o Galpão das Artes ORTAET/PAC.

## Processos criativos

### *Os primeiros experimentos cênicos*

Os processos criativos realizados pela Companhia Ortaet de Teatro partem sempre de uma inquietação que move o coletivo, algo que dialogue com a visão de mundo que o grupo tem e com a sua proposta de levar ao público um discurso que possibilite o despertar da criticidade. A partir de agora, vou refletir sobre alguns processos que o grupo realizou ao longo desse tempo, na busca por compreender o que motivou as escolhas dos temas e das estéticas, assim como dos procedimentos que foram utilizados na elaboração de cada um.

Espero que este levantamento permita ao prezado leitor compreender melhor como se deu a trajetória do Grupo e, por meio desta linha temporal, pretendo estabelecer, em breve, uma análise crítica e reflexiva sobre os caminhos que foram adotados pelo Coletivo até o ponto de enfoque que darei, em especial, a três processos criativos, a saber: *Silêncio por um minuto*, *Preta*, *Bigode Bar* e *Neci*, que para mim é, justamente, onde o coletivo define a sua poética.

Nosso primeiro espetáculo foi *O Morto e a Donzela*, dramaturgia de Caroline Secundino<sup>114</sup>. Este foi o primeiro processo criativo do coletivo,

que nasceu do desejo de participarmos da Mostra Iguatuense de Teatro Amador – MOITA, como ressaltado no primeiro capítulo. Éramos tão jovens, tão cheios de vontade de acertar, de fazer a diferença na cena da nossa cidade e região, que essa vontade foi o disparador que nos impulsionou na montagem desse processo. Não poderíamos ficar de fora do acontecimento que era a MOITA, que seria um marco na história do movimento teatral de Iguatu naquele momento e, por conseguinte, na história do Ortaet também.

O nosso primeiro encontro com *O Morto e a Donzela* aconteceu em 1997, quando participamos da oficina de iniciação teatral ministrada por Neidinha Castelo Branco<sup>115</sup>. Alguns dos futuros integrantes do grupo haviam participado de um esquete teatral, de conclusão deste curso, e, quando resolvemos participar da Mostra, aceitamos a sugestão de montarmos o espetáculo por completo.

| 114 | Atriz, dramaturga e psicóloga.

| 115 | Atriz, encenadora, arte-educadora e professora do Curso Princípios Básicos de Teatro do Theatro José de Alencar. Foi instrutora do módulo de iniciação teatral oferecido pelo Instituto Dragão do Mar na cidade de Iguatu no final da década de 1990.



Figura 27 – Aldenir Martins E Vandeir Fernandes em cena no espetáculo *O Morto e a Donzela*. Fonte: Arquivo pessoal de Edceu Barboza.

Nesse período, ainda não nos reconhecíamos como Ortaet, como um grupo, mas tínhamos o propósito de desenvolver um processo criativo. Para isso, tivemos então que nos organizar enquanto ajuntamento. Vimos que algumas demandas se faziam necessárias, por exemplo, o investimento financeiro para elaboração de cenário, compra de figurinos, maquiagem e adereços de cena. Então, cada integrante precisava assumir uma destas funções. Quem faria o que? Quem seria o responsável pela produção? Qual pessoa ficaria com a parte organizacional e burocrática? Quem assumiria a encenação e processo de treinamento e criação? Em que espaço iríamos nos encontrar? Todas as perguntas acabaram por ser respondidas.

As funções de encenador, produtor, a preparação dos atores e as questões de organização burocrática ficaram sob a minha responsabilidade, visto que o interesse na criação do processo não partiu do desejo ou demanda do coletivo. Existia apenas o desejo de participar da MOITA e não ficar de fora daquele grande momento para o teatro iguatense. Em relação à parte financeira, os integrantes fizeram uma cota e conseguimos, desta maneira, juntar o dinheiro necessário para produção do espetáculo. O Cine Teatro Pedro Lima Verde foi usado como espaço de ensaio. Gosto de pensar que a montagem de *O Morto e a Donzela* nasceu de um ímpeto juvenil, mas que se desdobrou no início da história de um coletivo teatral que resiste até hoje.

Em 2000, o grupo já tinha participado de alguns festivais e tornara-se conhecido na cidade. Como tentativa de fugir do seu lugar de conforto, em

busca de se provocar enquanto coletivo teatral e imbuído do desejo de experimentar outras formas e fazeres da cena, o grupo resolve montar um espetáculo de rua. Nesse momento, também existia no coletivo a necessidade (vontade) de, assim como outros grupos existentes em Iguatu e outras cidades do Estado, entrar no circuito do movimento de teatro de rua.

Como relatado no capítulo anterior, o teatro de rua teve grande expansão no Ceará graças ao Projeto Escambo. Muitos grupos que se firmaram nessa linguagem teatral, como: o Grupo Cenas de Rua, de Trairi; o Grupo Metamorfose, de Itapipoca; a Cia Cervantes do Brasil e o Grupo Lua Cheia, ambos de Aracati; a Trupe Água d'Lua e o Grupo Metamorfose, ambos de Iguatu; dentre outros.

A Ortaet passa então a investigar a estética da rua e desenvolve seu primeiro trabalho, chamado *Comédia da Cidadania*, com direção do ator, diretor e bonequeiro Ivan de Sena, que já conhecíamos por meio de sua participação no espetáculo *O Auto da Camisinha*, quando ainda éramos todos do Grupo Metamorfose. Este espetáculo fazia parte de uma ação da Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará, em que grupos de várias localidades do Estado foram convidados a participar.

Nessa perspectiva, o grupo cria a *Comédia da Cidadania*<sup>116</sup> (2000), que a princípio foi uma proposta de Ivan de Sena, que tinha o desejo de aprofundar sua pesquisa sobre teatro de rua junto ao coletivo. Ou seja, a proposta surgiu de fora do coletivo.

Por se tratar de uma proposta externa, entendo que a linguagem do teatro de rua não foi algo que o grupo abraçou, tanto que, até hoje, o coletivo fez somente mais um espetáculo de rua, *Ciranda da Dengue*<sup>117</sup>, sendo este um espetáculo educativo que abordava os cuidados e prevenções em relação à dengue, e que foi encomendado pela Secretaria de Saúde de Iguatu, para ser apresentado nas escolas da rede pública municipal.

Acredito que a razão que nos levou a realizar estes dois espetáculos foi a curiosidade em experimentar essa linguagem, bem como, de alguma maneira, entrar para o circuito de movimento de teatro de rua, que naquela época estava ganhando projeção e notoriedade no estado. Porém, não houve identificação por parte do grupo com essa linguagem tão específica da rua, por este motivo essa prática acabou não sendo mais desenvolvida pela Ortaet.

A criação desses dois processos criativos na poética de teatro de rua, *Comédia da Cidadania* e *Ciranda da Dengue*, possibilitou ao coletivo uma produção mais profissional, uma vez que se tratava de nossa primeira contratação por parte de uma instituição pública. Os contratos firmados com o Estado e Município, por se tratarem de órgãos públicos, exigiam uma burocracia muito mais elaborada, cheia de entraves, leis e documentações técnicas específicas. Sendo assim, o coletivo teve que se adaptar às questões que envolvem a produção.

Em 2001, com o coletivo mais estruturado, e com inquietações cada vez maiores para com o fazer teatral, resolvemos dar início a um novo processo

| 116 | O elenco era formado por Damiano Ronald e Marcelino Ramalho, que faziam parte do Cia Dulpá Face, e como convidados João Lucas, Vandeir Fernandes e a atriz Luana Norões.

| 117 | Estavam envolvidos no projeto Valder César, na direção, os atores Ediomar Krislandio e Valder César e as atrizes Claudia Galeno, Aldilene Martis e Luana Norões, no elenco do espetáculo.

de criação. Assim como aconteceu com *O Morto e a Donzela*, o grupo optou por montar outro texto que havia sido trabalhado na oficina de iniciação teatral, experimentado por alguns integrantes da Cia. no formato de esquete. Mas, a escolha não foi sem critério, queríamos um texto que tivesse uma discussão política e social, pois o coletivo já tinha definido como política-artístico-pedagógica realizar processos que problematizassem a realidade social ao qual estávamos inseridos e, assim, tentar despertar certa criticidade no espectador.

Na ocasião, o texto escolhido foi *Romeu e Julieta no Mercado São Sebastião*, do dramaturgo fortalezense Bené Saboia<sup>118</sup>. Esta peça é uma sátira política que toma como pano de fundo a história de Romeu e Julieta, escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare. O texto de Saboia aborda e problematiza, de forma cômica, vários acontecimentos políticos e sociais vigentes na sociedade no final dos anos 1990, e que ainda estão presentes em nossos dias, tais como machismo, violência contra a mulher e falta de incentivo à leitura. Para esse processo, o grupo optou por convidar uma diretora, que não fazia parte do coletivo, Neidinha Castelo Branco, atriz e diretora de Fortaleza que nos havia ministrado um curso de Iniciação Teatral, pelo Instituto Dragão do Mar, em 1997.

Neidinha também já havia participado da primeira montagem deste espetáculo em Fortaleza, nos anos 1980, dessa forma já tinha conhecimento sobre o texto. A relação que Neidinha tem com o grupo é de uma “mãezona”, que sempre tem cuidado com suas “crias”. Além disso, sempre esteve

muito presente na dinâmica da Cia., considerada por ela como um fruto do trabalho que desenvolvera em 1997, dando sempre suporte e apoio ao coletivo. Com *Romeu e Julieta no Mercado São Sebastião*, o grupo fez temporada em Fortaleza e participou de um Projeto da Secretaria de Cultura do Estado, chamado SECULT Itinerante, circulando por vários municípios do interior do Ceará.

Em *Romeu e Julieta* as personagens femininas são as que dominam o espetáculo, deixando as personagens masculinas em segundo plano. Julieta, Chapeuzinho Vermelho e a Vedete não se colocam em nenhum momento em situação de subserviência em relação às personagens masculinos, questionando, a todo o momento, a visão da mulher como objeto de dominação do homem. Eram mulheres livres, e, por que não dizer empoderadas, que se afirmavam a todo tempo, colocando-se em pé de igualdade com os homens.

Em 2000, durante os debates do Festival de Teatro de Acopiara<sup>119</sup>, no qual a Ortaet participou, ouvimos falar sobre um tipo de teatro que fugia aos padrões estabelecidos até então (diga-se o palco italiano). Instigados pelo que aprendemos nos debates e oficinas do FETAC, buscamos experienciar uma nova proposta, que consistia em um tipo de encenação que tinha como disparador a pesquisa de espaços não convencionais. A cada processo criativo e por meio da participação em festivais e mostras, de oficinas teatrais, o grupo foi se aprimorando. Desta forma, o coletivo ganhava mais força. Sua busca por mais conhecimento e o desejo de experimentar outros lugares da arte da cena se tornavam ainda maiores.

| 119 | Acopiara é um município do estado do Ceará, localizado na região Centro-Sul do estado, distante 352 km da capital Fortaleza e vizinha à cidade de Iguatu.

Movidos por esse desejo, demos início em 2002 ao processo criativo do novo espetáculo do grupo, *Fragmentos do Eu*. Nesta encenação, a cena acontecia em uma superfície quadrada disposta no chão, que se assemelhava a um tabuleiro do jogo de xadrez. A história apresentava a disputa entre as personagens Ficção (interpretada por uma atriz) e Realidade, que aparecia por meio de uma projeção em um aparelho de televisão. O espetáculo acontecia em diferentes espaços alternativos, como exemplo, um galpão abandonado, uma casa desocupada, o pátio da unidade do SESC - Iguatu. Na época, tudo isso era muito novo, tanto para o público que assistia ao espetáculo, quanto para os atores, que ainda não tinham visto e nem lido muito sobre esse tipo de estética, tão presente no teatro contemporâneo.

| 120 | Augusto dos Anjos foi um poeta brasileiro, considerado pré-modernista.

A dramaturgia do espetáculo foi construída a partir de alguns poemas de Augusto dos Anjos (1884-1914)<sup>| 120 |</sup>. Por se tratar de uma escrita complexa, o público não compreendia muito bem os textos. Como afirmávamos na época, queríamos naquele momento uma dramaturgia em que o público fosse atingido pelo diálogo entre as duas atrizes e que, por meio deste, o mesmo pudesse vivenciar um estado de suspensão. A ideia era que o público pudesse perceber quais sensações (repulsa, dor, asco, empatia) eram despertadas em seu corpo e mente durante as cenas, e como isso se dava, não apenas pela aproximação com a situação vivida pelas duas atrizes, mas, principalmente, por estranhamento.

Estranhamento este, que provocasse no público um estado de inquietação, mesmo que a dramaturgia do texto exigisse um pouco mais de atenção

deste espectador. Não se trata do efeito de estranhamento enquanto distanciamento, proposto por Bertold Brecht, visto que ainda não tínhamos conhecimento sobre esse conceito desenvolvido por ele. Apenas queríamos despertar no espectador outro lugar de recepção.

| 121 | Diretor,  
escritor e autor  
teatral alemão.

Ansiávamos que o espectador fosse instigado a estranhar um texto que não tinha fácil compreensão. A fragmentação das cenas, a dramaturgia científica do texto de Augusto, o uso do espaço não convencional, foram os elementos utilizados pela encenação para causar no público essa estranheza, uma vez que, geralmente, o espectador está habituado a uma cena que será apreciada no conforto das poltronas de uma sala de teatro.

No Festival de Teatro de Acopiara, ouvimos falar em Bertolt Brecht<sup>| 121 |</sup> (1898-1956) e sobre o efeito de distanciamento que ele propunha em suas encenações, mas não tínhamos um conhecimento mais apurado deste conceito, apenas fomos instigados por esta ideia durante os debates que eram realizados após as apresentações dos espetáculos.

Na Mostra Sesc de Teatro de 2003, este espetáculo participou da programação Interlocução Teatral, junto a outros grupos do Ceará. Após as apresentações dos trabalhos, havia um debate mediado pelo ator, diretor e pesquisador Ricardo Guilherme. Durante o nosso debate, Ricardo nos questionou sobre a concepção cênica do espetáculo. Àquela altura, mal sabíamos o que era “concepção cênica”, e nos vimos tomados pelo desespero por não sabermos responder nenhuma das perguntas que nos

foram feitas acerca do processo de criação, embora, intuitivamente, todos os elementos pertinentes ao processo de encenação, estivessem ali presentes e, de certo modo, todas essas questões estivessem respondidas no espetáculo.

Existia uma concepção cênica bem definida, em que todos os elementos (figurino, adereços, cenários, dramaturgia da cena, performance dos atores e atrizes, sonoplastia, etc.) tinham uma proposta de discurso cênico delineada e que buscava afetar o espectador através dos sentidos.

Hoje entendo que o mediador, na realidade, estava nos provocando, querendo compreender os caminhos que nos levaram à construção da peça até aquele momento. Saímos deste encontro completamente arrebatados por um desejo de saber e conhecer mais teorias, de estudar sobre o teatro e, ao mesmo tempo, com a necessidade de sermos mais responsáveis e conscientes em relação ao nosso próprio trabalho.

Com o olhar distanciado pelo tempo, percebo que, embora que de forma intuitiva e sem nenhum conhecimento conceitual estético/poético, o processo trazia em sua estrutura elementos que transitavam entre o teatro épico e performativo. O épico no sentido do desnudamento do teatro, da aproximação direta com o espectador através de uma cena crua, sem artifícios da ilusão, que procurava a todo tempo gerar nele um estado de suspensão. Performativo no sentido que não partia de uma dramaturgia fechada; na realidade, como foi exposto anteriormente, não existia uma dramaturgia calcada num texto pronto, mas uma dramaturgia da cena que buscava a leitura

do espectador através das sensações e dos sentidos. Performativo na hibridez entre as linguagens, no trânsito entre teatro e artes visuais a partir do jogo estabelecido em cena entre atriz e vídeo.

O nosso terceiro trabalho, *A Última Estação* (2007), foi mais uma tentativa de estimular uma condução diferente do processo de criação, que não fosse liderada por mim ou Aldenir. Neste caso, o processo foi conduzido pelo ator, diretor e iluminador Valder César, um dos integrantes do coletivo. Percebemos que seria produtivo para o coletivo que outros integrantes também se colocassem no exercício de encenador e que se sentissem instigados a conduzir os processos criativos para adquirirmos um direcionamento mais plural e diversificado. Acredito que o revezamento de diretores tem sido importante para o grupo, para a perpetuação do processo de horizontalidade, tão prezado pelo coletivo.

O texto escolhido foi do autor paraibano Alvares Fernandes, que conta a história de três homens que se encontram em uma estação de trem e que, a partir desta convivência, começam a questionar suas próprias existências. A escrita apresenta reflexos de Teatro do Absurdo<sup>122</sup> e questionamentos acerca da existência humana, da compreensão do homem sobre si e sua relação com o mundo, pontos em comum deste texto com a peça anterior, *Fragmentos do Eu*, que também possuía uma linguagem mais intimista e partiu de um processo mais polido, tanto na pesquisa quanto na construção das cenas.

Os integrantes do coletivo, a partir do vivido nos processos anteriores, já tinham uma maturidade e compreensão maior dos elementos

constitutivos da cena. Aqui, já compreendíamos as provocações feitas por Ricardo Guilherme em relação aos *Fragmentos do Eu* e o processo de criação já adquiria mais solidez e consciência na manipulação de tais elementos.

Cientes do percurso que deveríamos seguir, das especificidades inerentes à cena, o processo se revelou mais amadurecido que os anteriores, uma vez que os envolvidos dialogavam melhor com cada elemento, o que reverberou em uma cena mais enxuta, coesa e, acima de tudo, consciente dos caminhos que foram percorridos. O traço intuitivo do grupo ainda estava presente, mas não andávamos mais às cegas, pois o exercício do fazer, do experimentar, do errar, trouxe aprendizado e, conseqüentemente, maior conhecimento acerca dos percursos da cena.

Em 2008, montamos o espetáculo *Jogo das Velhas*, que narra a história de três irmãs idosas que se metiam nas mais diversas situações. Quando criamos este espetáculo, o objetivo era tratar do tema da velhice, não como o fim de algo, mas como um período em que as pessoas ainda fazem escolhas e se realizam pessoalmente. Um dos propósitos do Grupo era fazer uma leitura sobre os idosos, mas sem reproduzir os estereótipos, que por tantas vezes já são retratados pela sociedade. Nosso intuito era discutir a própria condição da velhice.

A encenação buscava desmitificar a discurso de uma velhice como sendo um lugar de espera e solidão, mas ao contrário, um local de ação. Por isso que, propositalmente, o nome do espetáculo contém a palavra “jogo”; para o grupo a ideia era colocar

| 122 | Teatro do Absurdo é uma expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin (1918 - 2002) no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista. Trata-se, porém, não de um movimento teatral organizado, tampouco de um gênero, mas de uma classificação que visa colocar em destaque uma das tendências teatrais mais importantes da segunda metade do século XX. Entre os principais dramaturgos “do Absurdo” estão o romeno radicado na França Eugène Ionesco (1909

as protagonistas em movimento, em relação a algo ou alguém. A construção das personagens feitas na dramaturgia de Juscelino Santos<sup>123</sup> opta por colocar as três senhoras (Lurdes, Lucrecia e Lindalva) com extrema vivacidade, fugindo do discurso fácil e caricato onde costumeiramente são postas estas personagens. Sendo assim, exigia que o ator Ricardo Quirino e as atrizes Betânia Lopes e Aldenir Martins seguissem um caminho mais desafiador na pesquisa e composição de suas personagens.

Por se tratar de uma comédia de situação composta por três personagens idosas, seria mais fácil para os atores incorrerem em uma composição maneirista, estereotipada, muitas vezes beirando o caricato, que se limita apenas à superficialidade da forma e não se aprofunda na essência que essas personagens trazem em sua história de vida. Fugindo disso, o ator e as atrizes pesquisaram a fundo essas personagens, buscando ressaltar na sua composição características que humanizassem o discurso e a defesa de cada personagem, abandonando o caricato, os estereótipos tão usados no desenho corporal das personagens idosas.

Outro desafio na composição das personagens ficou a cargo do ator Ricardo Quirino, que interpretou a personagem Lucrecia. Por ser o único homem no elenco e interpretar uma mulher, através da sua investigação buscou suscitar as nuances inerentes à sua personalidade, para que o mesmo não buscasse artifícios em se afeminar, como vemos em algumas ocasiões em que homens fazem papéis femininos. O objetivo era que ele potencializasse o feminino que está presente em cada um de nós.

- 1994), o irlandês Samuel Beckett (1906 - 1989), o russo Arthur Adamov (1908 - 1970), o inglês Harold Pinter (1930 - 2008) e o espanhol Fernando Arrabal (1932). Disponível em: [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br). Acesso em: 06 jun.2020.

| 123 | Ator, encenador, dramaturgo e articulador cultural na cidade de Trairi - Ceará.

Ancorados na filosofia que permeava os trabalhos do grupo, partindo da premissa de uma arte que possibilite a inclusão social e superação de realidades, entendo que a montagem do *Jogo das Velhas* tinha como propósito humanizar a percepção sobre a velhice e o que ela representa para a sociedade contemporânea.

No processo seguinte, *A Valsa nº 6* (2009), o coletivo traz mais uma história do universo feminino, também com direção de Aldenir Martins. O texto, de 1951, é o único monólogo do autor pernambucano, radicado no Rio Janeiro, Nelson Rodrigues. O espetáculo apresenta a personagem Sônia, uma jovem que foi assassinada enquanto tocava a Valsa nº 6, de Chopin. Depois de morta, ela tenta compreender e reconstruir os acontecimentos de sua vida, a partir de suas memórias. Aos poucos, a jovem revela os desdobramentos narrativos de um assassinato que transita entre o real e o imaginário.

No texto, o autor traça um retrato crítico da instituição familiar e da própria sociedade carioca, mas que também se aplica a toda sociedade brasileira. A encenação foi aprovada no Fundo Estadual de Cultura e, por isso, circulou por várias comunidades da cidade de Iguatu, onde se apresentou em auditórios e pátios das escolas do município. Junto às apresentações, também oferecemos uma oficina de iniciação teatral, que visava desenvolver o interesse das crianças e adolescentes pelo teatro, bem como discutir juntamente com eles o tema da saúde mental.

Como se tratava de um texto em que os direitos autorais ainda estavam ativos, o coletivo precisou realizar um processo burocrático junto aos

detentores destes direitos. Foi a primeira vez que o grupo se deparou com esse tipo de exigência, uma vez que nos processos anteriores não havia tanto rigor para sua liberação.

No caso de *A Valsa nº 6*, esse fator exigiu do grupo uma maior dinâmica de trabalho, que, até então, desconhecíamos, mas que também propiciou um grande aprendizado. O grupo acabou não incorporando o espetáculo ao seu repertório, visto que os direitos autorais só foram liberados por apenas 12 meses, justamente o tempo em que o projeto aprovado seria desenvolvido. O valor para liberação dos direitos de circulação era muito alto, o que impossibilitou a continuidade deste trabalho.

### *Experimentando o universo infantil*

O anseio por projetos novos, a vontade de se provocar e de se renovar sempre esteve presente no grupo. Assim, depois destas experiências que relatei, o coletivo resolveu experimentar paralelamente um novo desafio. Em 2003, o grupo se propõe a fazer um processo criativo voltado para o público infantil, visto que na cidade de Iguatu praticamente não havia nenhum espetáculo voltado para esse seguimento, característica que se estende até os dias atuais. A ausência de montagens de espetáculos infantis pelos grupos da cidade e de circulação de trabalhos com esse perfil, vindos de companhias teatrais de outras cidades, aflorou um desejo no coletivo, de fazer um trabalho de formação de plateia junto às crianças, com o objetivo de garantir a estas o acesso à fruição cultural, mas, também, possibilitar a criação de um público futuro.

Outro ponto interessante a se ressaltar é que, nesse período, houve a inserção de novos integrantes ao coletivo, oriundos da Escola Estadual de Ensino Médio Antônio Albuquerque, na qual Aldenir era professora.

O espetáculo escolhido para essa empreitada foi *A verdadeira história de Cinderela*<sup>124</sup>, da dramaturga, atriz, diretora e professora Gabriela Rabelo. Este trabalho teve a direção de Aldenir Martins e foi o primeiro espetáculo da Companhia Ortaet de Teatro voltado para o público infantil.

Assim como nos espetáculos adultos, o coletivo buscou, por meio deste trabalho, estimular a imaginação do público infantil e, ao mesmo tempo, despertar um olhar crítico sobre a personagem de Cinderela, que não era tão perfeita quanto aparece nos contos populares. Na história de Rabelo, Cinderela é uma menina desastrada, e o príncipe, a princípio não tem o menor interesse por ela. Aos poucos, ele começa a gostar da moça, que é bastante desengonçada, o que descaracterizava a imagem da princesa dos contos de fada, moldada pelos padrões de beleza e sociais. Foi uma experiência muito boa com o público infantil e teve uma aceitação satisfatória junto aos espectadores.

O propósito do grupo ao apresentar espetáculos infantis era incentivar a leitura, bem como discussões que tivessem como foco a formação do cidadão/cidadã. Essa proposta também aparece em outros trabalhos, como *O Detestinha em era uma vez* (2005) e *Bruxas e fadas em uma missão encantada* (2008). Este último trazia como pano

| 124 | O elenco era formado pelas atrizes Regislania Lima, Betânia Lopes, Luana Norões, e os atores Ediomar Krislandio, Valder Cesar e Rafael Chaves.

de fundo a história de uma família de bruxas que se unem com as fadas da floresta encantada para combater a poluição e as agressões ao Meio Ambiente. Este espetáculo ganhou posteriormente uma versão adaptada ao público adulto, por isso relato um pouco mais sobre ele num segundo momento deste texto. A cada novo processo o grupo ajustava pontos que via como deficientes no processo anterior, tais como: melhorar a concepção e execução dos cenários, maquiagem, figurinos, adereços de cena, trabalho de composição das personagens e interpretação dos atores.

A partir das experiências voltadas ao público infantil, o grupo desenvolve outro processo dramático, *Alice* (2008), mas desta vez o texto foi escrito por uma integrante do grupo, Aldenir Martins. Influenciada por sua experiência como professora de crianças e jovens, a autora aborda o universo das histórias infantis e de suas personagens clássicas, de modo a incentivar à leitura e desconstruir no imaginário das crianças a ideia de feio ou bonito, bem e mal.

A cada processo desenvolvido, fica mais presente o discurso do coletivo em relação à desconstrução de alguns arquétipos, bastante presentes nas histórias infantis. Assim como em *Bruxas e Fadas*, o espetáculo buscou provocar nas crianças o exercício reflexivo sobre questões relativas ao seu cotidiano, tais como respeito às diferenças, o preconceito, o bullying, gosto pela leitura, relações de amizade e companheirismo. Como desdobramento das experiências vividas e investigações nos processos

anteriores, a encenadora optou por um cenário com poucos elementos, focando principalmente na performance dos atores.

A investigação acerca do teatro infantil ainda é muito forte dentro do coletivo, talvez pelo fato de muitos integrantes trabalharem como educadores na formação básica. Outro ponto a se considerar é que as peças infantis permitem ao grupo maior possibilidade de circulação, pois desperta o interesse de instituições como o SESC, por exemplo, que contrata os espetáculos. Graças ao repertório infanto-juvenil, temos apresentado continuamente na cidade de Iguatu.

### *As Bruxas voltam, mas agora direcionadas ao público adulto*

Inconformados com os rumos políticos que o Brasil enfrentava, e como forma de protesto e luta contra os desmandos que estavam se perpetuando no país, o grupo inicia em 2017 mais um processo criativo, com direção de Aldenir Martins. Tratava-se da releitura da versão infantil de *Bruxas e Fadas em uma missão encantada*, que havíamos montado anteriormente. A dramaturga, e também encenadora, trouxe para esta adaptação problemas de cunho social e político pertinentes à atualidade. Através de uma sátira política e engajada, o espetáculo buscava apresentar e provocar no público a uma compreensão dos mecanismos de dominação e manipulação, que levaram ao Impeachment da presidente eleita Dilma Rousseff e a ascensão de

Michel Temer, bem como tencionar o espectador a perceber seu contexto e os mecanismos de opressão que o cercam.

A estrutura dramatúrgica permite que o espetáculo sempre se atualize, o que significa que, ainda hoje, o texto sofre novas inserções, a partir dos acontecimentos sociais e políticos que atravessam o Brasil. São estes episódios reais da política brasileira que disparam o desenrolar dos conflitos satirizados em cena.

Neste processo, assim como aconteceu em o *O jogo das Velhas*, as personagens são Zuli, Latona e Gaspia, interpretadas por três atores: Valder César, Franciéllo Silva e Ronald Carvalho. Como proposta de composição das personagens, a encenação, juntamente com os atores, resolveu construí-las como três bruxas *Drag Queens* que, através de muita sátira, deboche e sarcasmo, vão problematizando questões sociais e políticas do Brasil atual, tais como machismo, homofobia, diversidade, falta de uma consciência política em torno das questões sociais e o poder que o voto tem no destino das políticas públicas realizadas pelos governos que são eleitos.

Por se tratar de um processo que problematiza questões de representatividade e respeito à diversidade, sofria uma contradição, uma vez que um de seus atores era heterossexual, não que um ator heterossexual não possa interpretar uma personagem gay, uma *drag* ou uma travesti, mas como forma de representação, para dar voz à comunidade LGBTQI+, o coletivo acordou que o justo seria que um ator ou atriz LGBTQI+ substituísse o ator

cis no processo, o que daria mais força e legitimidade à proposta de encenação. A mudança de ator foi, assim como o discurso da encenação se propõe a ser, um ato político.

Diferente do que aconteceu no *Jogo das Velhas*, em que um ator fazia uma das personagens femininas na trama, em *Bruxas* a questão de identidade das personagens foi um ponto fundamental. Como exposto no parágrafo anterior, em virtude do discurso de empoderamento e representatividade defendida pela encenação, enxergou-se como agregador o fato de os atores serem homossexuais assumidos, que militam por políticas públicas de cidadania e inclusão para pessoas homossexuais, reforçando o quanto seria contraditória a permanência de um ator cis interpretando uma das *Drags*.

A questão da representatividade é uma das bandeiras defendidas pelo coletivo, que busca efetivar através de seus processos um discurso de igualdade e problematizar questões de violência sofridas pelo público LGBTQI+, mais bem delineadas nos espetáculos *Bruxas* e *Preta Bigode Bar*, do qual discorrei mais adiante.

Hoje, o espetáculo passa por um processo de reformulação, visto que a proposta de encenação é trazer um discurso de protesto no qual as causas das minorias são também tensionadas dentro do espetáculo e propõem o empoderamento dos sujeitos. Que estes tenham vez e voz e não se deixem levar como massa de manobrar, que lutem por seus direitos e pelo exercício pleno da cidadania. Dessa forma, a personagem será interpretada agora pela atriz trans, Nicole Villar<sup>125</sup>.

| 125 | Atriz, performer, articuladora cultural e militante da causa Trans na cidade de Iguatu. Já despontava na cena artística da cidade através de suas intervenções e performances, realizadas junto à comunidade. Veio a se tornar integrante da Cia Ortaet Teatro após participar de um processo seletivo realizado pelo coletivo no ano de 2017, no qual os inscritos participavam de uma formação teatral. Desde então, a atriz permanece no coletivo até o presente momento.

Partindo do exposto acima, em busca da problematização, denúncia do machismo que impera em nossa sociedade e os vários desdobramentos dessa prática, tais como as diversas faces da violência (simbólica, psicológica, financeira e física), a companhia encontrou nestas questões o mote para o desenvolvimento de seus espetáculos.

| 126 | Espetáculo disponível em: [youtube.com](https://www.youtube.com)

*Silencio por Um Minuto* foi o primeiro processo que trouxe como temática principal a violência contra a mulher. “Bruxas” traz em sua gênese a questão da violência e do preconceito da sociedade com relação às Drag Queens. *Preta Bigode Bar* problematiza as questões de machismo, homofobia e violência contra a mulher e, por fim, *NECI* apresenta em sua encenação questões pertinentes à sexualidade na terceira idade, o machismo, a homofobia, a violência contra a mulher e o racismo. Análise adiante estes três últimos espetáculos citados.

### *Silêncio por um Minuto*

O processo de criação de *Silêncio por um Minuto*<sup>126</sup> (2011) surge do desejo de aprofundamento da pesquisa de linguagem quanto à poética de trabalho do coletivo, desejo esse que se inicia ainda em 2008, com a criação do Olaria, denominação dada ao núcleo de estudos na época. Ali, o coletivo olhava para dentro de si, percebendo que a pesquisa e o estudo deveriam ser aprofundados pelos integrantes do coletivo. Na primeira década de existência do grupo, começou a surgir entre os integrantes o questionamento acerca da

poética de criação que era desenvolvida pelo grupo e como esta implicava na identidade do coletivo. Questionávamo-nos: qual seria a marca<sup>127</sup> do Ortaet? Qual era a estética do coletivo?

Como relatei anteriormente, a proposta ideológica do discurso do coletivo já era muito clara para nós: trazer ao centro da questão a realidade de pessoas marginalizadas e excluídas da sociedade. Mas como o grupo desenvolvia os seus processos criativos e de que forma isso chegava ao público? Estas são questões que nos cercam até hoje, embora essa percepção esteja se tornando cada vez mais evidente nos últimos anos. Existe uma abertura no coletivo, que nos permite experimentar formas e práticas diferentes, mas sem nos fecharmos em um único modo de fazer.

O espetáculo *Silêncio por um minuto* suscita uma reflexão sobre a violência vivida por mulheres, tanto físicas e simbólicas, como psicológicas. O texto conta a história de quatro mulheres/atrizes, Eulália (Ronayan Melo), Adelaide (Betânia Lopes) e Helena (Andreza Lucena e Carlê Rodrigues), que colocam em cena histórias reais, colhidas a partir de depoimentos de duas mulheres que sofreram e sofrem violência em seu lar. Uma conversa foi realizada com uma amiga do ator Ediomar Kryslândia que havia sofrido abuso sexual desde os seis anos de idade, por parte dos tios, padrasto e primos. Por conta disso, a mesma desenvolveu o quadro de ninfomania<sup>128</sup>, em decorrência dos traumas desse período e de uma relação de distanciamento com a mãe, que, segundo ela, se manteve afastada

| 127 | Expressão usada na época entre nós para definir a poética do coletivo, uma vez que desconhecíamos essa definição relacionada aos processos de pesquisa e criação do mesmo.

e indiferente às violências que sofria. Esses relatos serviram como material disparador para a pesquisa e construção da personagem Helena, que na nossa história se tornou prostituta.

A outra entrevista foi realizada com uma colega de trabalho de Aldenir Martins que sofria violência doméstica por parte do marido e sempre desabafava com ela as agressões que recebia do esposo, mas que nunca teve coragem de se separar ou denunciá-lo. Esse material foi essencial para a história de Eulália, dona de casa dedicada aos afazeres domésticos, que passa boa parte de seu tempo cuidando do marido e dos filhos.

Também foi utilizado como base, depoimentos e situações de violência sofridas por pacientes assistidos por Ricardo Quirino, que além de ator é enfermeiro em uma unidade do Programa Saúde Família - PSF na zona rural da cidade de Irapuã Pinheiro, no Centro-Sul do Ceará. Ricardo contribuiu com palestras, consultoria no processo de criação do espetáculo e suas histórias serviram como arcabouço para construção da personagem Adelaide, dona de casa que vivia submissa às vontades e imposições do marido, sendo constantemente espancada por ele. Outras pesquisas foram feitas na internet sobre casos, dados estatísticos e legislação referente à temática, como a Lei Maria da Penha<sup>129</sup>.

A criação da dramaturgia partiu das histórias coletadas, que serviram como base para os exercícios e jogos realizados na sala de ensaio e das posições do elenco. Enquanto dramaturga, Aldenir organizou este material e passou a mediar esses

| 128 | A ninfomania é caracterizada por um apetite sexual excessivo. Trata-se de um transtorno psiquiátrico – mas não existem razões biológicas para explicar sua origem. De acordo com o Código Internacional de Doenças (CID), a ninfomania é considerada uma compulsão, não relacionada à produção de hormônios sexuais. Assim como a compulsão por comida, bebida ou por compras, ela acontece quando a paciente não consegue controlar seu impulso – no caso da ninfomania, por sexo. Disponível em: [super.abril.com.br](http://super.abril.com.br). Acesso em: 10 jun. 2020.

| 129 | Art. 1º Esta Lei cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do

elementos, que foram os propulsores na escrita poética do texto. Além disso, associou as proposições das atrizes ao longo do processo.

Era desejo do coletivo abordar a violência contra a mulher, por se tratar de uma problemática social que acontece diariamente ao nosso redor e porque mesmo as atrizes do coletivo já haviam sofrido algum tipo de violência. Além disso, os índices de feminicídio na nossa região (o que reflete uma realidade não só do Nordeste, mas de todo Brasil) são altíssimos. A violência contra a mulher é algo muito presente em nossa sociedade e independe da classe social, cor, religião e raça,

Falar dessa questão era uma necessidade que partia, principalmente, das mulheres/atrizes, mas que reverberava também na inquietação dos homens/atores do coletivo, por enxergarem essa questão como urgente e necessária. Sobre a escolha dessa temática:

Há uns dias a gente vinha ruminando pra trabalhar o universo da mulher e a gente pegou textos, pensava em textos prontos. A primeira proposta foi aquele texto “As velhas”, da paraibana Lurdes Ramalho. E aí, pensamos que essa temática poderia ser construída, e a proposta foi fazer a encenação dentro dum processo colaborativo. E, acabou que eu nem imaginava na dimensão e de quanto eu me senti, assim, realizada em falar acerca da violência. Ela é tão presente no dia a dia e acaba que sendo inquietação, particularmente, era uma inquietação minha trabalhar dentro da violência. A princípio era da violência contra mulher e depois foi que a gente chegou a ver que violência seria interessante

art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Violência contra a Mulher, da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher e de outros tratados internacionais ratificados pela República Federativa do Brasil; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; e estabelece medidas de assistência e proteção às mulheres em situação de violência doméstica e familiar. Disponível em: [planalto.gov.br](http://planalto.gov.br). Acesso em: 10 jun. 2020.

pra aquele momento que a gente pensava. A ideia primeira era encenar a mulher dentro de qualquer esfera e depois foi que veio a violência contra a mulher. (informação verbal)<sup>130</sup> |

| 130 | Entrevista concedida por MARTINS, Alde-nir. **Depoimento** [jan. 2020]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Iguatu, Ceará, 2020.

As relações entre as personagens, explicitadas abaixo na fala de Ronayan Melo, retratavam um espectro real da vida cotidiana de algumas mulheres. A proposta era abordar a cena por essa perspectiva, era mostrar, sem maquiagem, essa realidade de opressão, como forma de suscitar nos espectadores a identificação, empatia com as situações expostas e, conseqüentemente, instigar a reflexão e uma possível tomada de consciência.

| 131 | Entrevista concedida por MELO, Ronayan. **Depoimento** [jan. 2020]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Iguatu, Ceará, 2020.

O espetáculo perpassa por três tipos de violência, a física, a psicológica e a simbólica. Todas as relações de poder estão inseridas nesse contexto, ao torná-las cena conseguimos trazer uma compreensão bem mais ampla. Nenhuma das relações estabelecidas entre as personagens é sadia, há passividades excessivas e agressões excessivas, junto disto estabelecemos a dor e as tentativas de sair da mesma durante o decorrer do espetáculo (informação verbal)<sup>131</sup> |

As ponderações da atriz em relação ao machismo e às estruturas de poder corroboram com o meu pensamento, visto que tais relações perpassam a cena como obra de ficção. O lugar de privilégio do homem vai bem além das quatro paredes das casas, empresas, igrejas, etc; a meu ver, se aplica também ao teatro, que por excelência é uma arte inclusiva, libertadora e de igualdade, mas que ainda mantém uma predominância masculina em determinadas posições.

É perceptível o número de encenadores, dramaturgos, iluminadores, sonoplastas e técnicos reconhecidos e celebrados como referenciais no teatro brasileiro e mundial. Já as mulheres, em relação aos homens, muitas vezes não possuem o mesmo prestígio e destaque, e isso não se dá por falta de competência para ocupar tais espaços, muito pelo contrário, cada vez mais as mulheres desbravam, com êxito, diferentes posições no teatro.

O homem, na verdade, o homem na sociedade, seja ele namorado ou casado, ele quer impor. Ele quer ditar qual é a roupa, o calçado, a maquiagem que a mulher deve usar. Dentro do espetáculo não era diferente, porque os meninos traziam isso muito vivo no espetáculo. A gente conseguia sentir na pele o quanto é triste você passar por uma violência (informação verbal)<sup>132</sup>.

Embora a encenação tratasse de violência contra a mulher, Aldenir optou por trabalhar também com atores do grupo durante o processo. Outro ponto que foi considerado, segundo ela, é que a presença do masculino na encenação ajudaria bastante na elaboração das cenas de abuso, potencializando o conflito e reafirmando ainda mais o discurso contra o machismo e a práticas de violências decorrentes dele.

Essa escolha feita pela encenadora trouxe um peso às cenas de conflitos entre as personagens, embora eu acredite que, caso fosse mantida a ideia inicial, legitimaria mais ainda o lugar de fala das atrizes. Esse lugar social que é relegado à mulher, de subalternidade e

| 132 | Entrevista concedida por LOPES, Betânia. **Depoimento** [dez. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Iguatu, Ceará, 2019.

supremacia masculina, está tão enraizado na sociedade que, até mesmo em um processo que se propõe discutir a violência contra a mulher, atos de violência simbólica e ou psicológica aconteceram.

De acordo com a narrativa da atriz Carlê Rodrigues (informação verbal)<sup>133</sup>, “em todo processo, a representação maior foi de mulheres, desde a pesquisa, produção e encenação, levando em consideração também a troca de atrizes, porém isso não inibiu alguns posicionamentos machistas, mesmo que através de piadas e brincadeiras.”

O depoimento acima nos traz uma questão reveladora em relação ao machismo e as estruturas de poder exercidas por parte de alguns atores dentro do próprio processo criativo: piadinhas, brincadeiras jocosas ou comentários de cunho sexual, quando repreendidos, se camuflam, dizem se tratar apenas de coisinhas bobas, brincadeiras sem maldade. Estas são, na maioria das vezes, as desculpas utilizadas pelos homens para perpetuar seu machismo estrutural em relação à mulher.

Aldenir levanta que a participação masculina ressaltou algumas posturas de cerceamento, ainda que de forma involuntária, dentro do processo. Reveladas através de coisas simples, como a limpeza da sede, em atividades que eram elencadas pelos homens como sendo coisas de mulher. Vivenciar o processo de criação, a pesquisa, as conversas e workshops com especialistas nos assuntos, e, acima de tudo, a relação pedagógica desenvolvida durante o jogo de cena, possibilitaram a estes se reconhecerem nesse lugar de opressão e mudar suas práticas, passando a agir de forma mais respeitosa com as mulheres do grupo.

| 133 | Entrevista concedida por RODRIGUES, Carlê. **Depoimento** [jan. 2020]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Iguatu, Ceará, 2020.

Outro ponto relevante a se observar é que, mesmo no teatro, um lugar onde a liberdade e igualdade é uma bandeira, o machismo estrutural ainda se faz presente, o que é muito preocupante, uma vez que no teatro subtende-se que quem o pratique comungue de um ideal progressista, que prega e acredita na efetivação da igualdade de gênero.

No coletivo, a questão de igualdade de gênero e respeito às diferenças sempre foi enaltecida, através do exercício da cidadania e de relações democráticas, dialéticas e inclusivas, mas, ainda assim, práticas machista foram e são evidenciadas. Desde então, todos os integrantes passaram a olhar para dentro de si, nas práticas cotidianas, sem apontar o dedo pra fora, num exercício constante de autocrítica e aprendizado acerca dessa questão. Assim sendo, nosso olhar se tornou ainda mais atento a essa problemática, buscando conscientizar ainda mais os participantes do coletivo, repreendendo qualquer atitude por parte dos membros masculinos e/ou também femininos que reafirmassem práticas reais ou simbólicas envolvendo o machismo, violência contra a mulher, homofobia e preconceito de gênero.

O espetáculo busca, justamente, colocar na berlinda esse estado de opressão que se estabelece em sociedade, dar voz ao grito muitas vezes silenciado por esse comportamento cerceador que é imposto pelo machismo. Embora a encenação venha carregada de fatos reais e cenas fortes, a opção de encenar esse tipo de narrativa foge de qualquer conotação estética grotesca e sensacionalista. A proposta era fazer uma denúncia crítica e reflexiva a respeito



Figura 28 – João Lucas, Marcos Bandeira, Jeferson Felix, Carlê Rodrigues, Ronayan Lima e Betânia Lopes em cena no espetáculo *Silêncio Por Um Minuto*. Fonte: Jan Messias<sup>[134]</sup>.

da violência contra a mulher que, por vezes, aparece nos meios de comunicação, nas músicas, nos comerciais de forma cristalizada, como se fosse um episódio comum e inevitável de acontecer.

| 134 | Disponível em: [maisfm.com](http://maisfm.com). Acesso em 18 set. 2020.

Esta peça, assim como *Preta Bigode Bar*, acontece em um espaço não convencional, e o público é conduzindo para se sentar em uma das três arquibancadas. As atrizes e os atores criaram uma movimentação espacial que, junto às arquibancadas, formam um “Y”, como uma espécie de bifurcação, que lembra algumas vias de trânsito. Esta espacialidade aproxima os artistas do público, o que permite em alguns momentos a interferência da plateia por meio de algumas provocações feitas pelos atores que estão em cena. O espectador, dessa maneira, era convidado a se tornar mais um elemento constitutivo da cena, através de uma proposta que objetivava tirá-lo do lugar de mera contemplação/apreciação, tornando-o partícipe da ação.

Hoje, acredito que, ainda que inconscientemente, a concepção do espaço da encenação em “Y” remete a uma identificação cromossômica, responsável por determinar o sexo de um indivíduo. Penso que, de certa forma, a representação espacial também fazia uma analogia ao espaço de dominação masculina, que a sociedade machista e patriarcal impõe ao feminino.

As cenas aconteciam de forma fragmentada, intercalando vez ou outra dentro da narrativa, mas sem interação entre si. O que dialogava entre uma situação ou outra vivida pelas personagens eram o discurso em torno da violência que sofriam e os conflitos que iam se apresentando em cena.



Figura 29 – Betânia Lopes em cena no espetáculo *Silêncio Por Um Minuto*.  
Fonte: Jan Messias<sup>[135]</sup>.

Eulália vivia um casamento de fachada, e o seu marido a traía constantemente, colocando nela a culpa pela perda da sua liberdade, o que gerava desentendimentos e opressão por parte do marido. Ela, por sua vez, submissa, idealizava e sacralizava a instituição do casamento e o marido, e o colocava num pedestal, atribuindo a culpa do seu comportamento às outras mulheres com as quais ele se envolvia.

Mediante o estado de fragilidade ao qual chegou e a posição de subalternidade que era imposta pelo marido, que sempre repetia que mulher tinha sido feita para o lar, que lugar de mulher é em casa, na cozinha e cuidando dos filhos; sua autoconfiança, amor próprio e autoestima estavam destruídos. Todas essas questões eram abordadas como forma de problematizar o discurso da cena.

Adelaide vivia no casamento uma prisão, um terror incessante imposto pelo marido, que se sentia seu dono e a espancava constantemente. Através de objetos simbólicos (um bauzinho com roupinhas de recém-nascido, touca, sapatinhos, o vestido do batizado, uma jardineira e pijama de dormir) e pelas narrativas feitas pela atriz, as cenas de sua opressão vinham carregadas de relatos das violências sofridas, como manter relações sexuais sem que houvesse seu consentimento, da forma como era estuprada pelo marido diariamente, sempre que este assim o desejava.

Outra situação vivida pela personagem era o desejo de ser mãe e a impossibilidade que teve em concretizá-lo, em vista dos seis abortos que sofrera após ser espancada pelo marido. O direito ao seu corpo, a maternidade negada, sua inteireza como mulher,

| 135 | Disponível em: [ciaortaet.com.br](http://ciaortaet.com.br). Acesso em: 18 set. 2020.

foram cerceados pelo marido violento e agressor. Tudo isso era dito, balbuciadamente, quase como um suspiro no ouvido dos espectadores. Como um grito de ajuda, de socorro, que pudesse livrá-la desse estado de opressão.

Dentre as três personagens/mulheres da trama, Helena é a mais empoderada e a única que viveu sua liberdade de escolha, como exposto anteriormente, era prostituta e vivia nas ruas. Sua personagem traz o questionamento do lugar social da mulher e das instituições estabelecidas, que infringem opressão às mulheres, tais como o casamento, a igreja, a família, dentre outras. Mesmo sendo uma pessoa mais independente, sofria violência nas ruas, uma vez que era tratada como objeto sexual pelos homens que a contratavam, sendo muitas vezes agredida por eles.

A encenação buscou, através dos conflitos presentes na cena, trazer o foco para o machismo presente em nossa sociedade. Pelo teor do tema abordado e das situações colocadas em cena, as atrizes propunham, após o fim de cada sessão, uma conversa com o público. Neste espaço abordavam o processo de criação, a pesquisa e o contato com os espectadores, bem como a percepção destes no momento da recepção.

### *Preta Bigode Bar*

A encenação é resultante da disciplina de Processo de Encenação III<sup>136</sup>, do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA, ministrada pelo Prof. Dr. Luiz Renato<sup>137</sup>,

| 136 | Ementa do componente curricular: Criação, elaboração e montagem de espetáculo cênico, com temporada e orientação do professor.

| 137 | É ator, diretor, iluminador, pesquisador, Chefe de Departamento e Professor Mestre da Universidade Regional do Cariri - URCA, no Curso de Licenciatura em Teatro.

da qual tive a oportunidade de cursar quando aluno de graduação. O que a princípio foi um exercício final de uma disciplina, posteriormente foi incorporado ao repertório da Cia. Ortaet, onde atuo e também assino a direção do espetáculo.

Ainda que este processo não tenha sido realizado com os integrantes do coletivo estabelecido em Iguatu<sup>138</sup>, o mesmo não fugiu das escolhas estéticas e poéticas realizadas pelo grupo. Posso afirmar que o discurso cênico presente nesta montagem coaduna com as propostas éticas e ideológicas encabeçadas pelo grupo, uma vez que faço parte do coletivo e sou encenador do processo. Dessa maneira, ao levar a ideia de incorporação deste espetáculo ao repertório da Ortaet, os membros residentes em Iguatu não apresentaram resistência à proposta, ao contrário, receberam-na de braços abertos, ainda que não tenham participado diretamente do seu processo de criação. O espetáculo *Preta Bigode Bar*<sup>139</sup> tem como tema o amor não correspondido, os encontros e desencontros que se estabelecem nas relações amorosas, mas sem cair apenas no discurso do amor idealizado.

O texto de Rafael Barbosa Silva<sup>140</sup>, ator, dramaturgo e arte-educador, foi construído a partir de um roteiro indicado por mim, que continha as seguintes informações: o espaço da encenação seria num bar real, não cenográfico, onde cinco personagens do cotidiano desse espaço (moto-taxi, rapariga, travesti, dono do bar e uma mulher) vivenciariam seus desamores, pontuados por músicas bregas. O conflito se daria pelo desencontro amoroso dos personagens na seguinte ordem: a Travesti

| 138 | O elenco é formado pelos atores Edceu Barboza, Wagner Souza, José Filho e as atrizes Faeina Jorge e Luísa Martins.

| 139 | Espetáculo disponível em: [youtube.com](https://www.youtube.com)

| 140 | É ator, encenador e arte-educador na cidade de Fortaleza. É considerado como um dos mais promissores dramaturgos da cena teatral cearense.

amaria o Mototáxi, que amaria a Rapariga, que amaria o Dono do Bar, que amaria a Mulher, que amaria o Mototáxi.

A encenação acontece dentro de um bar, não um bar cenográfico, mas um bar real, de periferia, que oferece toda historicidade e a atmosfera necessária para que o espetáculo possa ser instaurado. No livro *Teatro de invasão do espaço urbano: a cidade como dramaturgia* (2017), André Carreira discute o conceito de teatro de invasão, cuja abordagem traz a percepção da cidade como organismo arquitetônico e cultural no centro do processo criativo, devendo ser lida como elemento dramático (CARREIRA, 2019).

Preta Bigode segue esse princípio, mesmo não sendo um espetáculo de rua. O espaço de apresentação, o bar, compõe o espetáculo não só como forma, espacialidade, mas como disparador de elementos que interferiram no processo de criação do mesmo. O bar, enquanto espaço do cotidiano, agrega os frequentadores assíduos e, ao mesmo tempo, o público que vai a esse local para vivenciar o acontecimento teatral, para assistir a apresentação, e acaba por lá transitar, ora como espectador, ora como cliente do estabelecimento.

Esse encontro com o espaço real, com o bar, seus frequentadores, clientes, afetam a performance dos atores, assim como a apresentação artística afeta a rotina daquele estabelecimento. Há uma presença dilatada, como aponta Carreira:



Figura 30 – José Filho, Edceu Barboza, Faeina Jorge, Wagner Silva e Luiza Martins em cena no espetáculo Preta Bigode Bar. Fonte: Emrah Kartal<sup>141</sup>.

Os principais elementos desse teatro são: a busca de uma presença dilatada que modifica o estar na cidade, ainda que como acontecimento efêmero; a consciência da dimensão física do acontecimento, que toma em primeiro lugar o espaço por sua qualidade de realidade tangível; seu contexto operacional; a experiência do afeto que está intimamente relacionada com as práticas do habitar os espaços públicos; o imaginário urbano e suas diversas manifestações (CARREIRA, 2019, p. 71).

| 141 | Disponível em: [caririrevista.com.br](http://caririrevista.com.br). Acesso em 18 set. 2020.

Ainda que o espetáculo se restrinja a um espaço micro – o bar, este não tem o seu contexto operacional interrompido. O espetáculo é que se instaura numa dilatação híbrida entre cena e realidade, a partir de um imbricamento de situações que são vivenciadas na ficção pelas personagens e outras reais, que acontecem na dinâmica do próprio estabelecimento.

Acontece um desvio (ou suspensão) que o objeto real pode provocar na ficção. A realidade, tal como é encontrada na natureza e inserida na representação, pode suscitar discursos que vão além dos seus significados primeiros. Em outras palavras: “o real é ressignificado pela representação” (REBOUÇAS, 2009, p. 167).

A dramaturgia e encenação trazem à tona questionamentos em relação à violência doméstica, violência contra mulher, relações abusivas, machismo, homofobia e relações de poder. A respeito das relações de poder no espetáculo, Edceu Barboza traz em sua narrativa a seguinte observação:



Figura 31 – Em cena Edceu Barboza e Wagner Souza. Fonte: Arquivo pessoal de Emrah Kartal.

Tem as relações de poder na perspectiva de gênero. Você tem dois personagens masculinos, que são o Dono do Bar e o Mototáxi, e tem três personagens femininas, considerando que a Preta Bigode, ela, ela reivindica esse lugar identitário na perspectiva de gênero feminino. E se for ver na trama, esses dois personagens masculinos eles o tempo inteiro estabelecem uma relação, por assim dizer, de abuso para com as outras três personagens, que no caso é a mulher prostituta, a mulher “dona de casa”, enfim, não sei se seria isso, e a Preta que tá num misto de... gay, travesti, enfim. Ela tem um trânsito, talvez a Preta seja, sei lá, não binário, enfim! Eu percebo quando esses dois personagens masculinos, eles violentam durante uns oitenta noventa por cento do espetáculo, eles vão violentando em diferentes formas essas três personagens as quais no final dão uma virada (informação verbal)<sup>142</sup>.

| 142 | Entrevista concedida por BARBOZA, Edceu. **Depoimento** [dez. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Crato, Ceará, 2019.

Em relação à sexualidade de Preta, questão trazida na fala de Edceu, a compreensão que tenho a respeito é que ela é uma mulher travesti. Ainda que assuma o seu feminino usando o pronome pessoal “ela”, enquanto designação traz em si elementos masculinos, como a barba e a permanência do seu órgão genital masculino, o que, aparentemente, não causa incômodo ou estranheza, como podemos observar no trecho a seguir:

MOTOTÁXI: (*Ameaçando bater com capacete na cabeça dela*) Eu cansei disso! (*Beijando Rapa-riga*) Vamos cair na real: eu tenho nojo de você, e nunca, vou ter nada contigo!

(*Mulher surge na cena, porém nenhum deles percebe*).

PRETA: (*Falando alto para todos do bar ouvirem*) Sério, *baby*? Já se esqueceu o que aconteceu no sábado passado? (*Gritando*) Escutem todos os clientes do Preta Bigode Bar, eu comi o cu do mototáxi!

(*Mulher escuta tudo e fica muito nervosa, começa a fumar e beber da mesa ao lado*).

MOTOTÁXI: (*Segurando Preta pelo cabelo*) Seu viado da boca grande! Eu te mato! (*Larga Preta*) Agora que eu não quero mesmo olhar pra tua cara barbuda! (*Girando o corpo de Rapariga para Preta analisá-lo*) Tá vendo esse corpo? Ela sim é mulher! (*Gritando alto para provar sua masculinidade*) E é de Mulher que eu gosto! (*Beijando ela*) Dessa principalmente! (Trecho retirado do espetáculo PRETA BIGODE BAR, de Rafael Barbosa da Silva, 2014).

A pesquisadora Luma Andrade<sup>143</sup>, em seu livro *Travestis na Escola: assujeitamento ou resistência à ordem normativa*, investiga o lugar das travestis no sistema educacional cearense apresenta a seguinte definição para o termo “travesti”:

[...] pessoas que nascem com o sexo genital masculino (por isso a grande maioria se entende como homem) e que procuram inserir em seus corpos símbolos do que é socialmente sancionado como feminino, sem, contudo, desejarem extirpar a genitália, com a qual, geralmente, convivem sem grandes conflitos (PELÚCIO, 2006, apud ANDRADE, 2015, p. 14).

| 143 | Fundadora da Associação Russana da Diversidade Humana (ARDH), é a primeira doutora travesti do Brasil (Folha de São Paulo do dia 4 de janeiro de 2009, p. C5). Professora Adjunta da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB. Possui Graduação em Licenciatura em Ciências pela Universidade Estadual do Ceará - UECE; Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Tem experiência na área de Ciências Humanas, atuando principalmente nos seguintes temas: Direitos Humanos, Diversidade cultural, Etnicorracialidade,

Preta transita nos espaços e entre as pessoas afirmando sua identidade enquanto travesti. A trama se desenrola em torno de cinco personagens sem nome próprio, ou melhor, trata-se de personagens-tipo<sup>144</sup>, uma vez que remetem a figuras sociais que vivenciam um espaço de marginalidade nas grandes e pequenas cidades do Brasil. Figuras marginais que são invisibilizadas pelas relações de poder e dominação. Sobre esse aspecto, apresentarei alguns trechos da dramaturgia da peça, para que fique claro ao(a) leitor(a) como essas questões aparecem nos diálogos das personagens.

A forma como as personagens femininas são tratadas no espetáculo revelam um posicionamento de subalternidade mediante a figura masculina, como podemos observar em alguns trechos de *Preta Bigode Bar*, que citarei para reforçar a minha análise:

MOTOTÁXI: (*Encarando ela furioso*) Vai ficar me seguindo o tempo inteiro, agora?

MULHER: (*Tremendo-se toda*) Eu sou a sua esposa!

MOTOTÁXI: Você é um encosto na minha vida! Nem macumba resolve! Nem macumba!

MULHER: (*Chorando*) Preta, você me traiu! Eu tinha você como uma afilhada... Por quê?

MOTOTÁXI: (*Rindo*) Tu vai dar ouvidos a essa bicha! Ele é mentiroso...

PRETA: (*De cabeça baixa*) Ela! Eu já disse que quero que me chame de ela!

MULHER: Preta, eu só não te arrebento a cara, pois tenho pena dessa tua vida de desilusões!

gênero e sexualidade, Educação, Políticas públicas e Movimentos Sociais. Disponível em: [sig.unilab.edu.br](http://sig.unilab.edu.br). Acesso em: 18 jun. 2020.

| 144 | Por “personagens-tipo” fazemos uso da apropriação feita pela autora Janaina dos Santos Gamba, que traz em sua dissertação o conceito do autor Richard Dyer (1999). Segundo ele, “o personagem-tipo acrescenta características recorrentes no mundo real. Contudo, se estas características são universais e imutáveis, então se categorizam como arquétipos. Por outro lado, se são datadas e/ou inseridas especificamente dentro de um contexto sócio histórico, então podem ser classificadas como tipos sociais, ou estereótipos”. (DYER, 1999, apud GAMBA, 2014, p. 46).

Mas nunca mais fale comigo! Me esqueça... (*Ao Mototáxi*) E você, rezo a Deus todos os dias para eu deixar de te amar, porque meu amor é amplo demais pra eu conseguir me separar! Meu amor é amplo demais pra eu não conseguir denunciar as constantes porradas que venho recebendo de você, cabra safado!

MOTOTÁXI: Você é louca mulher! Eu até que pensei em me entregar de vez nessa relação, mas você é doida demais pra isso e eu tive sorte de perceber antes mesmo de entregar meu coração. (Trecho retirado do espetáculo PRETA BIGODE BAR, de Rafael Barbosa da Silva, 2014).

A maneira abusiva como o Mototáxi trata a Mulher, sua esposa, reflete exatamente o que muitos homens enxergam sobre o papel da mulher dentro de um relacionamento. O lugar de domínio exercido por ele não se restringe apenas à mulher com quem mantém um relacionamento conjugal, ela se dá em relação à Preta, com quem tem um caso. Outro momento em que podemos perceber a violência sofrida pela mulher acontece quando a Rapariga se declara para o Dono do Bar, que reage de forma violenta em relação à investida:

DONO DO BAR: (*Aborrecido tomando o cigarro dela*) Você enlouqueceu, puta? Aquela bicha te deu o que pra fumar?

RAPARIGA: (*Falando em desespero, aos pés dele*) Eu estou é muito sóbria, de cara limpa, porra! Eu me apaixonei por você. Eu cansei de ser puta, quero me casar com você, no meu caso

não vai ter filha da puta nenhum me roubando de ti, pois eu te amo, sou toda tua, quero ser tua esposa, tua amante, tua irmã, companheira (*Gritando*) Quero ser tua, caralho!

(*Voltando a cantar*)

Não está sendo fácil...

Não está sendo fácil...

Não está sendo fácil viver assim...

Você está grudado em mim...

Não tem jeito...

Não está sendo fácil

Não está sendo fácil

Não está sendo fácil viver assim...

Você está grudado em mim...

DONO DO BAR: (*Levantando ela do chão*)

Que merda é essa? (*Apontando uma das mesas*)

Olha ali a mesa 4! A cerveja tá vazia, leva outra!

RAPARIGA: Eu te amo, é verdade!

DONO DO BAR: Para com isso! Quer manchar a minha imagem diante dos meus clientes?!

RAPARIGA: (*Aos pés dele*) Casa comigo, vamos ser feliz... (*Assuando o nariz*) Eu nunca me apaixonei por ninguém, é verdade!

DONO DO BAR: (*Humilhando ela*) E você acha que eu sou homem de me casar com uma prostituta? Vocês não são gente, vocês são mercadoria... (*Irritado*) Mais um surto desses e eu te boto no olho da rua... Me respeite que eu respeito você, caralho! (*Com asco*) Você me faz vomitar!

RAPARIGA: (*Com os olhos encharcados de lágrimas*) Pode me humilhar o quanto quiser, e eu ainda te entenderei! Pode me chamar de puta, galinha, rapariga, piranha, isso é redundante demais... Não me sinto ofendida, pois sou mesmo todos esses adjetivos aí. Mas eu te entendo, cara! Você é desiludido, é o homem mais infeliz que eu conheço... (*Abrindo os braços*) Vem, me deixa te dar o meu amor, pois ele é franco, ele é belo...

DONO DO BAR: Eu já sou casado!

RAPARIGA: (*Com muita pena dele*) Esse casamento nunca se concretizou! Abra os olhos, meu amor... Ela ama demais aquele lá para abandonar o casamento! Ela nunca será sua... (*Sussurrando*) Jamais...

DONO DO BAR: (*Com ódio*) Cala essa boca maldita! (*Esfregando a cabeça, neurótico*) Some daqui, porra! Não vou permitir que uma puta tente dar uma de psicóloga comigo! (*Empurra-a*) Vai tomar um banho pra ver se essa loucura some pelo ralo! (Trecho retirado do espetáculo PRETA BIGODE BAR, de Rafael Barbosa da Silva, 2014).

A visão de subalternidade do Dono do Bar para com a Rapariga fica evidente quando a coloca como objeto, mera mercadoria, que serve apenas para ser usada, para dar lucro a seu estabelecimento.

A situação de dominação exercida pelo Dono do Bar também se aplica em relação à Preta. Mesmo sendo sua afilhada, não há para com ela um tratamento de forma digna e igualitária, ambas são meros objetos que compõem o bar e ali estão para gerar

lucro. Semelhante à atitude machista e opressora que o Dono do Bar trata a Preta, o Mototáxi (apesar de uma viver uma relação bissexual com a Preta) a trata de forma abusiva, desrespeitosa e violenta:

MOTOTÁXI: (*Gritando*) Traz minha cerveja, caralho!

PRETA: (*Meio irritada*) Engraçado, no sábado passado você me tratou tão bem, me senti no paraíso...

MOTOTÁXI: (*Tapando a boca dela*) Cala essa boca! Esquece essa estória! Você sabe que eu só fiz essa burrada porque tinha bebido meio litro de Ypioca com mel, limão, o bagaço todinho, eu tava malucão, não mencione esse dia de novo. (*Segurando ela pelo pescoço*) Se tu falar pra alguém que eu comi esse teu cu preto, eu te mato, viu? Bico calado...

PRETA: (*Quase chorando, mas fazendo piada*) Me larga, eu vou chamar a Maria da Penha... (*Ele solta seu pescoço*) Não é justo, você me disse palavras tão doces, porra!

MOTOTÁXI: (*Rindo*) Agora enlouqueceu, foi? (*Jogando o porta guardanapos nela*) O que é que eu disse de doce?

PRETA: Disse que queria minha rosquinha porque encheu a cara de mel... Foi isso, agora para de me agredir!

MOTOTÁXI: (*Jogando os objetos da mesa nela*) Como se tu não gostasse de apanhar, tu adora sentir dor, principalmente no. (Trecho retirado do espetáculo PRETA BIGODE BAR, de Rafael Barbosa da Silva, 2014).

O Mototáxi não se diferencia do Dono do Bar no tratamento dirigido a Preta. Ainda que mantenha com esta personagem uma relação de intimidade e/ou caso amoroso às escondidas, sempre a trata de forma grosseira e desrespeitosa, deixando transparecer todo o seu machismo e preconceito, enxergando-a como uma pessoa inferior. Aqui, podemos perceber uma faceta que está presente no Mototáxi, mas que é inerente a muitos que mantêm relações sexuais com outros homens, e que, ao mesmo tempo, vivem com suas esposas: em público, esses sujeitos tratam homossexuais de forma depreciativa e desrespeitosa, como forma de esconder suas práticas, para afirmarem sua masculinidade. Enquanto que às escondidas transam com homossexuais.

Como pudemos observar no trecho acima, o Mototáxi usa seu discurso para renegar outras formas de amar, principalmente aquelas que estejam fora no padrão heteronormativo. Além de discriminar, ele nega a Preta o direito de ser quem ela realmente deseja. Assim como em *Silêncio por um Minuto*, as estruturas de opressão e machismo entre as personagens se repetem. Segundo os historiadores Gutierrez Alves Lôbo e José Tancredo Lôbo,

O machismo e suas formas de manifestação estão presentes na narrativa sócio-cultural das sociedades desde os primórdios da humanidade, ressalvadas as sociedades matriarcais. Dessa forma, grande parte das relações estabelecidas entre homens e mulheres, especificamente as afetivo-sexuais são permeadas pela subordinação e opressão, em que o gênero masculino exerce sua

supremacia sobre o feminino. De acordo com Saffioti (2004), no sistema patriarcal de gênero, o poder é sumariamente macho, branco, rico e, sobretudo heterossexual, nesse sentido cria-se uma hierarquia nas relações de gênero, em que os homens dominam e preservam essa condição superior (LÔBO; LÔBO, 2015, p. 48-49).

Em virtude do machismo estrutural vivenciado nas relações entre os personagens, a história é permeada por essa opressão e supremacia masculina sobre o feminino, o que não se restringe apenas às figuras femininas, mas se estende também a Preta, que por ser uma travesti sofre os mesmos mecanismos de opressão impostos às mulheres. A respeito dessa relação de poder no espetáculo, a atriz Faína Jorge<sup>145</sup> aponta:

Para mim, a relação de poder é muito forte em relação aos homens do espetáculo com as personagens femininas. Então assim, o Dono do Bar tem uma relação de poder muito forte com a prostituta apesar de algum momento ela querer reverter isso. Ela reverte em algum momento, tipo, em algum momento, ela fica empoderada, mas isso não se sobressai no espetáculo no todo e já o Mototáxi tem uma relação de poder em relação à personagem de Luísa, que faz a esposa, pois ela também é humilhada, escoraçada. É agredida. É... tem a personagem da Preta Bigode Bar que se reconhece como mulher e ela é a que tá mais sendo agredida [risos] o espetáculo inteiro por todos os personagens. (informação verbal)<sup>146</sup>.

| 145 | Faína Jorge é atriz, bailarina, encenadora e pesquisadora, fundadora do Coletivo Avessos de Teatro, na cidade do Crato - Ce.

| 146 | Entrevista concedida por JORGE, Faína. **Depoimento** [dez. 2019]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Crato, Ceará, 2019.

Além destas questões que envolvem a relação homem e mulher, o espetáculo também traz à tona a questão identitária da personagem Preta Bigode, travesti, negra, nordestina e da periferia. No início do espetáculo, ela se apresenta para o público da seguinte maneira:

PRETA: Boa noite meninas e meninos, eles e elas, é sempre bom saber a diferença... Sempre dou as boas vindas aos “clientes” (*Faz gesto de bebida*) e aos “clientes” (*Faz gesto sexual indicando outro tipo de clientela*), mas não sou a dona. O bar não é meu, o título foi presente do meu padrinho que é o “Dono do Bar”. Mas se tem meu nome é meio meu, né? Meu nome é Preta Bigode! Mas prefiro que me chamem de Preta, sou nega mesmo, nada de chamar de Bigode, Bigode é masculino, e se você não percebeu, eu sou feminina. Pode até chamar de Bigodinha, Preta, Pretinha, sou igual cardápio, várias opções. Quer fazer um pedido? Então nada de assoviar, eu não sou cadela não, cão é que obedece a assovio. Se me chamar de garçom eu quebro logo um casco de cerveja na cara pra deixar de ser grosso. Menos, menos, não sou tão agressiva assim, a gata é massa. A regra número um é nunca perguntar meu nome verdadeiro, só revelo se estiver entre quatro paredes, onde o curioso seja um boy escândalo e eu tenha certeza que ele está bêbado suficiente para não se lembrar de porra nenhuma no dia seguinte. (Trecho retirado do espetáculo PRETA BIGODE BAR, de Rafael Barbosa da Silva, 2014).

Como a encenação acontece em um espaço do cotidiano, para que a dinâmica do espaço não seja interrompida, as personagens da Preta e Rapariga

começam a interagir com os clientes bem antes de o espetáculo começar. A Preta abre o espetáculo com um prólogo inicial, que serve como uma preparação sensível para a plateia. Ao longo das cenas, os clientes/espectadores são convidados a transitar junto com as personagens.

Alguns espectadores, principalmente aqueles mais desavisados, se espantam, já que pouco tempo antes aquela figura estava bebendo e conversando como qualquer outro cliente. Com o desenrolar do espetáculo, os agora clientes/espectadores voltam a naturalizar a imersão da Preta no funcionamento do bar e começam a interagir com ela e encará-la como mais uma funcionária do estabelecimento, muitas vezes passando a solicitar o seu atendimento como garçone.

Ainda que se trate de uma travesti, nunca aconteceu nenhum ato aberto de preconceito em relação à personagem. Talvez por se tratar de um espaço também marginal e o bar estar situado na periferia da cidade, a presença desses indivíduos não desperta nos clientes o sentimento de repulsa. Uma das coisas mais interessantes que acontece nas apresentações é a identificação que os espectadores sentem em relação à Preta e a Rapariga, principalmente algumas prostitutas que frequentam o bar. Muitas delas, ao final do espetáculo, procuram-nas para conversar e se dizem muito representadas pelas personagens.

Preta Bigode e a Rapariga (uma prostituta e uma travesti) são dois personagens que na vida real sofrem preconceitos, agressões, violência dos

mais variados tipos, são pessoas marginalizadas e invisibilizadas pela sociedade que, quando as percebem, as tratam com asco e repulsa. Mas, no espetáculo essa lógica se inverte, e desperta no espectador um sentimento de empatia, a ponto de reagirem às agressões que elas sofrem em cena e interferirem em sua defesa.

Em Crato, o espetáculo sempre é apresentado no *Velozos Bar*. Esse espaço é muito importante para nós atores, porque foi lá que realizamos o processo de criação. Esta relação mais íntima que foi se construindo favoreceu, e muito, na relação que a equipe estabeleceu com aquele lugar e com aquelas pessoas, favorecendo, também, a encenação.

Entretanto, houve no processo algumas reações inesperadas. Ainda na fase da criação, a Preta tentou interagir com um dos clientes que estava bebendo em uma mesa e este teve uma atitude inesperada, preconceituosa e grosseira em relação ao ator, o que nos deixou em estado de prontidão, e cientes que situações como aquela poderiam acontecer durante as apresentações. Também estávamos cientes de que nós éramos os intrusos, por aquele ser um espaço que já possuía uma clientela certa.

Até o presente momento, esta foi a única vez em que uma situação como essa aconteceu. Em geral, há uma grande empatia com as personagens e as cenas que acontecem. Talvez pela encenação ocupar um espaço real e o atendimento do bar permanecer, a atmosfera do lugar e a recepção do espetáculo tem encontrado cada vez mais comunhão. Os espectadores passam a interagir/interferir no espetáculo,

tomando partido de uma ou outra personagem. Torce para alguns, escracha com outros. Isso sempre acontece em relação ao Mototáxi e ao Dono do Bar, que são praticamente escorraçados por alguns espectadores mais empolgados.

Outras duas situações interessantes aconteceram em apresentações do *Preta Bigode Bar*. Uma quando o espetáculo se apresentou na Mostra Despudorada do Centro Cultural Banco do Nordeste – CCBNB, em Fortaleza, num lugar chamado *Lions Bar*. Trata-se de um local que faz parte do circuito boêmio da capital cearense e que fica próximo à Praça dos Leões, no centro da cidade. Daí o nome Lions Bar.

O espetáculo começou e, à medida que o tempo ia passando, um rapaz que estava sentado em umas das mesas com uma jovem (possivelmente, sua namorada) era um dos espectadores mais empolgados e participativos da noite, ele cantava todas as músicas, interagia com a Preta e, principalmente, com a Rapariga. A jovem que o acompanhava começou a ficar enciumada com a situação e a discutir com ele, que a princípio tentava disfarçar, mas, com o tempo, e de forma mais alterada, os dois quase chegaram a se agredir em público.

A segunda aconteceu na cidade de Juazeiro do Norte, em um bar no meio da periferia, do qual infelizmente não me recordo mais o nome. Em meio à apresentação do espetáculo, um senhor embriagado começou a interferir, mas não de forma positiva, muito pelo contrário. Em certo momento ele começou a implicar com a Preta, querendo

agredi-la, e a Rapariga também. Entendemos que a reação dele não era por ela ser uma travesti, mas por sentir que estávamos invadindo o seu espaço. Ficamos atônitos, porque não sabíamos como resolver aquela situação, uma vez que o senhor já se encontrava muito alterado e querendo brigar com o elenco. Essa foi, talvez, uma das experiências mais fortes que vivemos até agora com o espetáculo.

Neste caso, tentamos por várias vezes resolver a situação em meio à cena, tentando envolvê-lo no jogo teatral, sem que nada surtisse efeito. A situação só foi desfeita quando o proprietário do estabelecimento o tirou do espaço de uma forma ríspida, o que nos permitiu continuar o espetáculo, porém isso nos afetou bastante durante a cena. Após o espetáculo terminar, fomos conversar com alguns espectadores, frequentadoras do bar, e eles nos relataram que o senhor vinha para o bar todos os dias, que já se tornara parte daquilo tudo e nutria pelo bar verdadeiro sentimento de pertencimento, como se ali fosse uma extensão da sua casa.

Saímos dali com um grande aprendizado, que precisávamos estar preparados para enfrentar outras situações como essa e que deveríamos estar apostos para melhor resolver esse tipo de contra-tempo, sem, no entanto, comprometer o processo do espetáculo, sua continuidade, e sem colocar em risco nossas vidas e a dos espectadores.

Outra questão levantada pelo espetáculo é que o machismo não está restrito apenas às personagens masculinas. Este também se evidencia no comportamento das mulheres, principalmente

na Mulher que vive uma relação abusiva com o marido. Mesmo sendo violentada por ele, ela reproduz essa violência e preconceito em relação à Preta e à Rapariga.

RAPARIGA: Deixa eu ir ajudar a Preta nas mesas.

MULHER: *(Batendo o pé no chão)* Vá mesmo sua Rapariga, sua vadia! Vai dar esse chinim doente longe do meu marido...

RAPARIGA: *(Com ódio)* Como é?

MULHER: *(Enfiando o dedo no rosto dela)* Isso mesmo sua quenga, tu não vale nada, galinha...

RAPARIGA: *(A ponto de avançar em cima dela)* Olha como tu fala comigo, eu tenho culpa que tu é feia e teu marido vem atrás de mim? *(Fala com nojo)* Horrerosa...

*(As duas começam a brigar aos berros, Mototáxi tenta separar puxando Mulher pelo cabelo. Preta surge correndo e segura a amiga)*

PRETA: Calma Rapariga, vai espantar os clientes. Mulher, não aconteceu nada. Eles tavam apenas conversando sobre música. Rita Lee, né não?

RAPARIGA: *(Provocativa com sorrisinho no rosto)* É sim, a diferença de amor e sexo!

MULHER: O que? *(Pulando em cima dela)* Eu te mato, piranha...

*(Mototáxi se cansa da baderna, senta e fica bebendo sua cerveja)*

MULHER: Eu te digo uma coisa, se tu tentar seduzir meu marido de novo, eu te mato, puta do cu arrombado! (Trecho retirado do espetáculo PRETA BIGODE BAR, de Rafael Barbosa da Silva, 2014).

Apesar do estado de opressão vivido pelas personagens femininas, cada uma delas consegue dar uma virada e assumir as rédeas de suas vidas. As personagens: Preta, Mulher e Rapariga, cada uma no seu tempo, se empodera e rompe com a dependência que sentiam por estes homens, que só as violentavam. A primeira virada acontece quando a Rapariga, enxotada, humilhada e agredida pelo Dono do Bar, dá seu grito de liberdade e resolve superar de vez aquele estado de opressão:

DONO DO BAR: (*Com ódio*) Cala essa boca maldita! (*Esfregando a cabeça, neurótico*) Some daqui, porra! Não vou permitir que uma puta tente dar uma de psicóloga comigo! (*Empurra-a*) Vai tomar um banho pra ver se essa loucura some pelo ralo! E de agora em não é pra por um gole de cerveja na boca!

RAPARIGA: (*Indignada*) Presta bem atenção no que eu vou dizer que agora eu detonar! (*Cantando de forma afrontosa e determinada encardo o Dono do Bar nos olhos*)

*“Se eu quiser fumar, eu fumo*

*Se eu quiser beber, eu bebo*

*Não me interessa mais ninguém*

*Se o meu passado foi lama*

*Hoje quem me difama*

*Viveu na lama também*

*Comendo a mesma comida*

*Bebendo a minha bebida*

*Respirando o mesmo ar*

*E hoje, por ciúme ou por despeito  
Achar-se com o direito de querer me humilhar  
Quem foste tu?  
Quem és tu?  
Não és nada!  
Se na vida fui errada,  
Tu foste errado também  
Se eu errei, se pequei,  
Não importa!  
Se a esta hora estou morta,  
Prá mim, morreste também!”*

(Trecho retirado do espetáculo PRETA BIGODE BAR, de Rafael Barbosa da Silva, 2014).

Cansada de ser abusada e sofrer violência pelo marido, a Mulher resolve dar um basta em tudo aquilo e largar o Mototaxi definitivamente. Neste momento, percebendo que a esposa estava decidida a deixá-lo e denunciar as agressões que sofria, o Mototáxi, como acontece com tantos casais no nosso cotidiano, se vitimiza e se faz de arrependido. A Mulher, entretanto, estava decidida a não voltar atrás.

Nesse instante, a Rapariga vai até o Dono do Bar, pedir para que ele socorra a Mulher, e o mesmo responde com a típica frase característica de omissão em relação à violência que tantas mulheres sofrem: “Em briga de marido e mulher ninguém mete a colher!”. Revoltada, ela começa a protestar contra o Dono do Bar, que passa a agredi-la. Preta, revoltada com

os abusos que suas companheiras estavam sofrendo, liga para a polícia, que acaba por prender os dois agressores. Este momento é uma virada no espetáculo, porque há a tomada de consciência das personagens femininas, que, ao final, celebram juntas a prisão de seus opressores.

Percebo que a tomada de atitude por parte da Preta, da Mulher e da Rapariga, em não aceitarem mais sofrer aquele estado de opressão a que estavam expostas, tem impactado de forma potente os espectadores, uma vez que é perceptível a reação de apoio, incentivo e vibração com as reviravoltas que acontecem na peça.

Outros momentos que me permitem ter um *feedback* de como os espectadores estão reagindo a estas situações de opressão acontecem quando o Dono do Bar está sendo violento com a Rapariga e quando ele assedia a personagem da Mulher. Ao me dirigir ao público, para legitimar ou receber apoio pelos meus atos contra as duas mulheres, os espectadores têm repudiado as atitudes da minha personagem.

Mostrar as cenas de forma crua, sem romantizar, tal qual acontecem na vida real, foi uma escolha enquanto encenação, muito inspirada nos filmes *Baixio das Bestas* e *Amarelo Manga*, do cineasta brasileiro Claudio Assis. A proposta era que a situação de violência dentro do bar causasse uma estranheza e que o público, dessa forma, pudesse refletir acerca de suas próprias atitudes.

O espetáculo *Preta Bigode Bar* aborda temas complexos, como a violência contra a mulher, o preconceito e a homofobia. Desde o espetáculo

anterior, *Silencio por um minuto*, percebo que as inquietações que movem nossos processos criativos têm dado voz a essas pessoas marginalizadas. Tem sido um meio que encontramos para denunciar e combater os mecanismos de opressão que permeiam nossa sociedade.

Por se tratar de um espetáculo em que há possibilidades de trânsito entre a cena e o público, em alguns momentos os espectadores acabam interferindo e reagindo às cenas, quando sentem que um ou outro personagem está sendo injustiçado ou violentado. Ou seja, por vezes os espectadores fazem parte da cena e se tornam, efetivamente, mais um ator/atriz do espetáculo. Os códigos que separam encenação e espectador são literalmente transpostos, no limiar entre ficção e realidade, o que se funde num único acontecimento teatral.

Diferente de *Silencio por um minuto*, o grupo optou por não fazer um debate após cada sessão. Como o funcionamento do bar não é interrompido durante e após a apresentação, as conversas acontecem de uma maneira informal, onde os atores saem pelas mesas conversando com os espectadores e com os frequentadores do bar.

## *NECI*

Com o aprofundamento que realizei para analisar os espetáculos desenvolvidos pelo coletivo, tenho observado que a questão feminina tem sido um expoente em nossas produções. Desde o primeiro trabalho, *Morto e a Donzela*, passando

por *Romeu e Julieta no Mercado São Sebastião*, e mesmo os espetáculos infantis, *A Verdadeira História de Cinderela*, *Alice e Bruxas e Fadas numa Missão Possível*, e posteriormente *Valsa Nº 6*, *Bruxas*, *Cacos de Vidro Verde*, *Silêncio por um Minuto* e em *Preta Bigode Bar*; temas como machismo, violência contra a mulher, lugar de fala e empoderamento estiveram sempre presentes nas peças. Não é à toa que o último espetáculo da Companhia, *NECI*<sup>147</sup>, também aborde essa mesma temática. Acredito que isso se dá pela presença forte das atrizes no grupo e os lugares que elas muitas vezes ocupam, seja na direção, na dramaturgia ou no protagonismo dos espetáculos. Essa presença exerce muita influência no *modus operandi* da companhia.

| 147 | Espetáculo disponível em: [youtube.com](https://www.youtube.com)

Sobre *NECI*, tudo começa numa conversa, uma prosa, uma experiência compartilhada, que, ao abrir o baú da memória, faz emergir um vendaval de lembranças de um tempo que se foi e não volta mais. Retalhos de vida, de sonhos, expectativas, amores, desilusões, uma noite sem sono, vestido rodopiando num caleidoscópio de cores e formas que dizem tanto de si, de nós, de tudo. Passado que se torna presente através de mudanças e permanências na roda viva da história, que se perpetua na fala, no conto, no ouvir dizer.

Ancorada na oralidade, o mais novo processo de criação do grupo conta a história de Neci, uma senhora de quase 80 anos de idade que, ao revirar seu baú de memórias, problematiza questões do presente, tais como racismo, desrespeito com idoso,



Figura 32 – Betânia Lopes em cena no espetáculo Neci.  
Fonte: Arquivo pessoal de Jan Messias.

machismo e homofobia. O processo se deu a partir de uma pesquisa realizada pela atriz Betânia Lopez, e de conversas com uma senhora chamada Neci, residente numa comunidade rural chamada Barroso II, situada a 40 quilômetros do município de Iguatu.

Mais uma vez o coletivo volta discutir a temática da Terceira Idade, assim como ocorreu com *O Jogo das Velhas*. Mas, neste trabalho em particular, há um entrecruzamento entre as histórias narradas pela senhora Neci, experiências vividas pela atriz Betânia Lopes e por outras pessoas envolvidas no processo de criação. Assim como em *Jogo das Velhas*, a abordagem da velhice busca enveredar por outro caminho, celebrando a experiência e não o fim da vida. Sobre o conceito de velhice, o médico e pesquisador em Ciências da Saúde, Rodolfo Herberto Schneider, e a psicóloga Tatiana Quarti Irigaray defendem que:

A etapa da vida caracterizada como velhice, com suas peculiaridades, só pode ser compreendida a partir da relação que se estabelece entre

os diferentes aspectos cronológicos, biológicos, psicológicos e sociais. Essa interação institui-se de acordo com as condições da cultura na qual o indivíduo está inserido. Condições históricas, políticas, econômicas, geográficas e culturais produzem diferentes representações sociais da velhice e também do idoso. Há uma correspondência entre a concepção de velhice presente em uma sociedade e as atitudes frente às pessoas que estão envelhecendo (SCHNEIDER; IRIGARAY, 2008, p. 585).

Em nossa sociedade, o velho é, quase sempre, associado ao passado, a algo ultrapassado, que já não tem mais valor, não funciona mais e que, de imediato, deve ser substituído ou relegado a um lugar de descarte. Que venha o novo, pois este tem mais vigor, produz mais e com eficácia. Para enfatizar essa questão, não podemos ignorar a discussão que tem ocorrido durante a pandemia do Covid-19, pois todas essas impressões que acabei de mencionar com relação aos idosos vieram à tona nesses últimos meses de 2020.

Mesmo nos dias atuais, o envelhecimento aparece associado a doenças e perdas, e é na maioria das vezes entendido como apenas um problema médico. Para Neri e Freire (2000), o envelhecimento ainda está ligado à deterioração do corpo, ao declínio e à incapacidade. *Na base da rejeição ou da exaltação acrítica da velhice, existe uma forte associação entre esse evento do ciclo vital com a morte, a doença, o afastamento e a dependência* (Neri & Freire, 2000, p. 8). A velhice começou a ser tratada como uma etapa da vida caracterizada

pela decadência física e ausência de papéis sociais a partir da segunda metade do século XIX. (SCHNEIDER; IRIGARAY, 2008, p. 586).

Decerto, a leitura que agora faço se aplica ao contexto histórico e cultural ao que estou inserido, pois existem muitas culturas que tratam a velhice não como um fardo e sim como uma benção, como podemos observar na cultura oriental, mas especificamente a japonesa.

As concepções de velhice nada mais são do que resultado de uma construção social e temporal feita no seio de uma sociedade com valores e princípios próprios, que são atravessados por questões multifacetadas, multidirecionadas e contraditórias. Na época contemporânea, florescer do século XXI, ao mesmo tempo em que a sociedade potencializa a longevidade, ela nega aos velhos o seu valor e sua importância social. Vive-se em uma sociedade de consumo na qual apenas o novo pode ser valorizado, caso contrário, não existe produção e acumulação de capital. Nesta dura realidade, o velho passa a ser ultrapassado, descartado, ou já está fora de moda (SCHNEIDER; IRIGARAY, 2008, p. 587).

Desse modo, à velhice, em nosso contexto, não é permitida o pleno exercício do ser e estar no mundo. Nesse sentido, Neci transcende a tais condicionamentos, visto que vive intensamente a sua vontade de ser. Neci é o que deseja ser e explora lugares até então inusitados.

A relação que Neci estabelece com a velhice não é de aprisionamento, mas de total liberdade para experimentar as descobertas que essa etapa da vida lhe propõe, sem culpas, sem medos, sem ansiedades e sem enxergar o mundo com olhar conservador e/ou acusador.

Com certeza Neci é uma mulher à frente do seu tempo. Uma mulher moderníssima. Por quê? Ora, por quê? Por vários motivos, por tudo que ela faz, que ela fala, as atitudes dela. Neci não se importa de que forma você viva, se você anda nua, se você anda bem vestida, se você anda com uma roupa rasgada ou com a roupa não rasgada, se você se dá o priquito ou se dá o cú. Isso pra Neci pouco importa, pra ela tanto faz! O que importa é você viver aquele amor independentemente de quem seja, se é homem ou se é mulher. Enfim! Então é uma mulher muito moderna, a frente de seu tempo, que não guarda preconceitos dentro dela e não gosta de tá com moído<sup>148</sup>, é muito verdadeira, não se mete em nada e pra ela o importante é viver. Viver e ser feliz! (informação verbal)<sup>149</sup>

Neci enaltece apenas a alegria de viver, de estar vivo na forma mais literal que essa expressão possa representar, é aberta ao mundo e as possibilidades a que este venha oferecer. Dessa forma, na conversa entre os envolvidos no processo prevaleceu a ideia de contar uma história que respeitasse a originalidade da história da Neci real e as inquietações que nos faziam querer trazer uma abordagem humanizada da velhice.

| 148 | A expressão “tá com moído” faz parte da linguagem popular cearense é o mesmo que dizer: “que tá com movimento, tá com conversa, tá com história”.

| 149 | Entrevista concedida por LOPES, Betânia. **Depoimento** [jan. 2020]. Entrevistador: José Brito da Silva Filho. Iguatu, Ceará, 2020.



Figura 33 – Betânia Lopes em cena no espetáculo Neci. Fonte: Arquivo pessoal de Jan Messias.

Por Neci se tratar de uma pessoa real, residente no sítio Barroso, mesma localidade de nascimento da atriz/pesquisadora Betânia Lopes, e ter feito parte de toda sua infância e adolescência, isso permitiu à atriz um contato próximo, quase que familiar com esta senhora. Sendo uma comunidade rural, onde os laços que se criam entre os moradores são quase que de parentesco, isso permitiu que Neci se sentisse à vontade para abrir as portas do seu lar e conversar, compartilhar com a atriz suas experiências, vivências e memórias.

| 150 | *Idem*, 2020.

Na verdade Neci não tem filtro, quando ela quer dizer algo ela diz e ponto. Você sabe que é muito difícil a pessoa ser assim bem verdadeira. Na maioria das vezes a pessoa sente vontade de falar alguma coisa mas não fala por medo de magoar o outro. Neci não tem isso não, quando ela quer falar, ela fala e pronto. Ela é verdadeira, ela é honesta. Ela diz palavrão, ela esculhamba, ela diz o que ela quer (informação verbal)<sup>150</sup>.

O depoimento da atriz revela que a intimidade que ela criou junto a essa senhora faz com que o seu depoimento transite num universo que mistura ficção e realidade. Inclusive, esse limiar provoca no público uma identificação, que, segundo Betânia Lopes:

Acredito que o público, muitas vezes, gostaria de ser como Neci. Eu mesma gostaria muito que eu fosse como Neci. Só que eu não sou, mas eu gostaria muito de ser igualzinha a ela, do mesmo

jeito. Chegar num determinado lugar pra resolver um problema e resolver sem medo de nada. Lutar por seus direitos, muita gente sabe que tem seus direitos, mas não lutam por eles. Neci luta. Ela não tá nem aí, ela vai à luta (informação verbal)<sup>|151|</sup>. | 151 | Id., 2020.  
| 152 | Id., 2020.

O cuidado e a entrega que existem na composição da atriz são tão profundos, que emergem na cena os laços de afeto que existem entre elas. Isso nos aproxima ainda mais dos temas que a personagem aborda, como o amor, a ação do tempo, a maternidade, a solidão no casamento, política, sexo, sexualidade. Nestes encontros, Neci trouxe à tona suas memórias e algumas impressões sobre cada um destes assuntos que foram abordados, enquanto a atriz Betânia escutava e refletia sobre a ação de envelhecer,

[...] a velhice pras pessoas é o abandono total da pessoa. É não acreditar mais na pessoa. É não dar mais valor para as histórias que são contadas. O tempo inteiro, o espetáculo mostra que isso não existe, que as pessoas, quanto mais maduras, melhor, elas são mais experientes, tem uma forma gostosa de contar suas histórias. O espetáculo não quer passar uma visão preconceituosa da velhice, ele quer passar que o idoso é uma pessoa que tá vivo, radiante, pronto na sociedade pra ser ouvido, pra questionar, pra tá o tempo inteiro inserido nas coisas, nas conversas, nas reuniões. O espetáculo quer que seja assim, o tempo inteiro, a velhice jamais abandonada, em nenhum momento (informação verbal)<sup>|152|</sup>.

De certa forma, o espetáculo *NECI* esbarra em várias questões que foram expostas no *Jogo das Velhas*. A personagem também traz em si uma vivacidade, encantamento pela vida e brilho em viver, que aproximam o público de outro sentimento para com a velhice.

A composição da personagem representou um grande desafio para a atriz, mesmo ela tendo vivido a personagem Lucrecia, em *Jogo das Velhas*. Isto porque, dentre as três irmãs da história, a personagem dela era a mais nova, não chegava a ser uma sexagenária, diferente de Neci, que já tem quase 80 anos. Dessa forma, eu enquanto diretor, pedi a atriz que fugisse de uma interpretação estereotipada em relação à pessoa idosa. Ainda, que buscasse na observação da senhora com quem Betânia estabeleceu esse contato os gestos, a voz, o tempo-ritmo para sua personagem.

Na sala de ensaio, a dramaturgia foi sendo elaborada por meio do material coletado e vivenciado pela atriz, as memórias de Neci, as memórias da própria Betânia (atriz), as de Aldenir (dramaturga) e as minhas (diretor). Em meio a um caso e outro, a gente ia atravessando a narrativa com essas memórias pessoais, através de uma costura sensível e cuidadosa que buscasse não silenciar a senhora Neci, mas que também fossem acrescentadas temáticas relevantes nos dias atuais, que são comuns nos outros trabalhos da companhia, como o amor, a perda, a sexualidade, o racismo, a homofobia, a violência contra a mulher e a condição da pessoa idosa.

A encenação foi concebida para espaços não convencionais. O público é convidado para uma conversa com a personagem enquanto ela faz bolinhos



Figura 34 – Mesa onde Neci faz seus bolinhos e café para receber seus convidados. Fonte: Arquivo pessoal de Jan Messias.

de chuva e café. A relação entre a atriz e os espectadores também é próxima, a ideia é que o público se sinta na cozinha de Neci. Em meio aos ingredientes e à preparação dos bolinhos, a personagem/atriz conta suas histórias e interage com os espectadores, que são provocados a refletir e, em determinados momentos, são convidados a opinar sobre as questões feitas pela personagem.

A proposta é que os espectadores se sintam tão acolhidos pela atriz, que se crie uma relação de intimidade, como a vivenciada entre a intérprete e a Neci real. Embora o enredo parta das memórias de Neci, o discurso presente no espetáculo surgiu das inquietações dos participantes do processo, da visão de mundo que cada um tem e de questões éticas e políticas defendidas pelos integrantes do grupo, tais como o respeito às diferenças e o respeito à pessoa idosa, a luta contra a homofobia, racismo, machismo, violência contra mulher. Sendo assim,

não se trata de um espetáculo biográfico, mas de uma história que despertou em nós da equipe diversas memórias, vividas em situações corriqueiras.

| 153 | Id., 2020.

Após as apresentações do espetáculo *NECI*, também acontecem debates com os espectadores e, como em *Silêncio por um Minuto e Bruxas*, este momento de conversa e troca se configura como de maior importância para o processo. Nesse sentido, o retorno dado pelo público nos permite compreender de que forma as questões que são abordadas chegam a ele. Sobre os processos de ensino-aprendizagem, Betânia Lopes comenta:

Neci é um grande aprendizado para o público porque ela é uma mulher que mostra ao público o verdadeiro sentimento da pessoa humana e a verdade também. Pra muita gente a verdade sempre dói. Neci quando ela quer dizer algo ela diz, ela é verdadeira. E o público, no meu ponto de vista, pode tirar uma grande lição disso (informação verbal)<sup>153</sup>l.

Essa conversa com o público, além de dar um *feedback* da recepção do espetáculo por parte do espectador, também propicia um momento de aprendizado, visto que essa troca é uma via de mão dupla, formando um conhecimento mediado no encontro entre o acontecimento teatral e o espectador que o assiste.

Considero os debates um momento singular, especial, uma vez que me dão, enquanto encenador, a resposta se o discurso levantado em cena tem atendido ao nosso propósito como emissores.

Revelam-nos, ainda, ou melhor, nos trazem *insights* e disparadores, que nos provocam a revisitar a obra e, muitas vezes, refazer o que já estava proposto e/ou enxergar algo que nos passou despercebido. Para mim, esses encontros sempre me trazem enorme aprendizado, saio sempre renovado e desafiado enquanto criador, artista e cidadão.

Mediante o exposto, se evidencia que a preocupação com o ensino-aprendizagem se dá, tanto nos processos de criação, quanto no instante da recepção pelos espectadores e na troca realizada nos debates. Percebe-se, ainda, que a forma como se deu a construção/condução dos processos criativos está atrelada aos percursos de formação aos quais passou o coletivo, bem como a interferência do espaço da sede em sua poética de grupo. Acerca da sede e os percursos formativos realizados no/pelo grupo, discorrerei com maior profundidade no capítulo que se segue.



A sede como espaço de fomento  
e processos criativos e formativos  
- por uma pedagogia da/na cena



## Um lugar pra chamar de seu

Para a Ortaet, a conquista da sede era um sonho a ser realizado. O grupo buscava, desde os primeiros anos, adquirir meios que tornassem real a aquisição de um espaço, quer fosse alugado, ou, na melhor das hipóteses, um prédio próprio do coletivo. Ainda não conseguimos a aquisição de um prédio próprio, mas hoje o grupo se encontra em condição privilegiada, pois tem um espaço que atualmente não é mantido por meio de aluguel.



Figura 35 – Fachada do primeiro espaço utilizado como sede do grupo. Fonte: Arquivo pessoal de Valder César.

A primeira sede da Cia. (Figura 35), que ficava situada na periferia da cidade, mais especificamente no bairro Vila Centenário, foi adquirida em 2014, em virtude do Projeto Olaria, que nasce como desdobramento de um núcleo de estudos iniciado em 2008 com os membros do coletivo. O projeto, inscrito no Edital das Artes, tinha como objetivo a realização de um curso de formação em teatro, dividido em 10 módulos e ministrado por profissionais do meio teatral, como forma de aprimoramento, capacitação dos integrantes do coletivo, e aberto aos convidados de outros grupos da cidade, que seriam multiplicadores em seus agrupamentos, bem como à comunidade em geral, através de oficinas ministradas pelos participantes nos bairros da cidade. Parte do recurso do projeto que foi aprovado no Edital de Incentivo às Artes<sup>154</sup> foi destinado ao pagamento do aluguel do prédio, compra de material de iluminação e manutenção das atividades na Sede. Um dos objetivos era destinar parte da verba do prêmio para o aluguel de um espaço, que se tornaria a sede do coletivo e serviria de lugar para suas atividades de ensaio, estudo, treinamento e apresentações públicas.

Este edifício estava localizado num bairro periférico da cidade, bem distante do centro, o que dificultava o acesso dos espectadores. A princípio, isso não foi encarado como um problema para nós, visto que pela primeira vez tínhamos um lugar onde poderíamos desenvolver nossos processos criativos e formativos, um lugar que podíamos chamar de nosso.

| 154 | O Edital Ceará de Incentivo às Artes é uma ação de promoção e democratização do acesso aos recursos do Fundo Estadual da Cultura – FEC para o fomento de bens e serviços culturais no campo das artes em todas as regiões do estado do Ceará, atendendo às diretrizes, aos objetivos e às metas 17 e 20 do Plano Estadual da Cultura, com ênfase nos seguintes objetivos: a) Fomentar os processos de criação, produção, difusão, formação, pesquisa, intercâmbio e fruição das expressões artísticas e culturais cearenses; b) Incentivar a sustentabilidade de artistas, grupos, coletivos, companhias e demais profissionais e empreendimentos culturais do estado; c) Consolidar o Edital de Incentivo

Então, no final de 2014 inauguramos o Galpão das Artes da Cia. Ortaet de Teatro, que tem sido nosso ponto de encontro, acolhimento, um lugar de construção de identidades. Identidades firmadas no calor dos afetos, surgidos na relação com o espaço, entre seus integrantes, grupos e Cias que circulam por ele e, principalmente, com o público que chega à “nossa casa”. Sobre o Galpão das Artes, Aldenir Martins relata sua importância para o coletivo:

A sede é importante, primeiro porque a gente não tem um apoio necessário no que se refere à fisicalidade do espaço pra ensaio. E um outro ponto importante também é porque nos habilita no que se refere a produção. Ter um espaço nosso nos dá flexibilidade pra atender os nossos tempos de ensaio e por sua vez estender esse espaço e também, de nos colocar assim a frente de uma produção de teatro, no qual a gente assume com muita responsabilidade. A cidade tem pouca atuação dentro desse sentido e a gente se sente parte naquilo que vem a contribuir, de que é direito do cidadão na fruição da arte. Tem o empoderamento também enquanto artistas no tocante a esse ser político, enquanto exercício do teatro, enquanto o exercício de cidadania (informação verbal)<sup>155</sup>.

Sonho realizado, espaço inaugurado e em funcionamento, mas ainda com um receio ao qual não podemos ignorar até hoje, a dificuldade de manter esse espaço teatral. Enquanto o Projeto Olaria esteve em execução, existia um suporte financeiro para manutenção do espaço. No entanto, quando este finalizou, foi necessário criar estratégias para

às Artes como estratégia para experimentação e inovação artística no âmbito da cultura cearense; d) Colaborar com o desenvolvimento da agenda social e do calendário cultural e turístico do estado do Ceará. O Ceará de Incentivo às Artes é uma ação continuada que tem como objetivo incrementar a criação e produção cultural selecionando e apoiando financeiramente a execução de projetos de arte e cultura, com a finalidade de fomentar iniciativas, individuais ou coletivas, de artistas, curadores, pesquisadores, produtores, educadores e demais profissionais que realizam atividades no campo da arte, contribuindo para a inclusão social, o fortalecimento da cidadania e a efetivação dos direitos culturais no estado

continuar de portas abertas e não parar as atividades ofertadas à comunidade. Neste momento, a Ortaet desenvolvia várias ações artísticas e formativas abertas ao público, que pretendo abordar detalhadamente um pouco mais adiante.

À medida que o tempo foi passando, e sem conseguir aprovação em outros projetos de financiamento, as dificuldades para manutenção do espaço se tornaram cada vez maiores. Os alugueis atrasados foram se avolumando e, com eles, a tensão, quase um desespero com a possibilidade real de encerrar as atividades do coletivo. Só não fomos despejados porque o prédio era do pai da atriz Aldenir, que aceitou que ficássemos no imóvel vários meses, mesmo sem pagar o aluguel.

Mediante tal realidade, algumas ações foram desenvolvidas com o intuito de contornar essa situação. Uma delas foi a realização de uma campanha junto à sociedade, através das redes sociais. Esta campanha sensibilizou os comerciantes do Clube de Dirigentes Lojistas - CDL de Iguatu, que patrocinou o grupo durante seis meses com um valor de trezentos reais, destinados ao pagamento do aluguel da sede, em atraso há alguns meses por falta de recursos. Durante esse tempo, tivemos um momento de respiro, a sede não fechou e o coletivo continuou desenvolvendo ações de formação de plateia, através de apresentações do seu repertório e de grupos externos, encontros e ensaios com os membros do coletivo.

Este apoio financeiro nos possibilitou, além do pagamento de alguns alugueis atrasados, a manutenção da sede por mais alguns meses, mas infelizmente

do Ceará. Disponível em: [mapacultural.secult.ce.gov.br](http://mapacultural.secult.ce.gov.br). Acessado em: 12 jun. 2020.

| 155 | MARTINS, 2019.

não o bastante para cobrir outras despesas, como água, luz, produtos de limpeza, etc. Sobre esse período, a atriz Aldenir salienta:

| 156 | *Idem*, 2019.

Foi angustiante ver a sede sendo fechada e até ver também que outros grupos de grande representatividade no Ceará, da capital, também fechando suas sedes. Sentimos também bem próximo da gente esse fechamento e pra gente foi assim, não ter terra nos pés. Pensar que todo um trabalho feito poderia ser desfeito, nem desfeito, mas ele pararia ali. Pensando que nós tínhamos muito ainda a oferecer e que a cidade iria perder demais. A gente pensa em nós porque gostamos de realizar aquilo. De fazer o teatro, de fazer arte e proporcionar arte. Mas, por outro lado, pensar que a cidade ia perder muito, talvez foi isso que nos deu também até força pra a gente tentar reverter a situação, principalmente vendo nas pessoas a vontade que o grupo continue de portas abertas. Estendendo mãos de uma forma não material, mas de afeto, de colaboração em outras vias pra que o grupo continue. Então, isso também acaba sendo fortaleza. Fortaleceu e nos deu força pra que a gente abrisse outras vias, outras perspectivas de continuar. De continuar ainda e de resistir (informação verbal)<sup>156</sup>.

É importante enfatizar, que não houve por parte do poder público municipal nenhuma sensibilização ou movimentação no sentido de preservar aberto este espaço de fruição artística, mesmo sendo este o mais antigo na cidade a desenvolver um trabalho sistemático na promoção e usufruto da linguagem teatral e de diversas outras ações culturais que são oferecidas à população.



Figura 36 – Imagem do espetáculo *Insólitos*, no espaço interior da primeira sede. Fonte: Arquivo pessoal de Jan Messias

Finalizado o acordo com o CDL de Iguatu, uma vez que se tratou de uma ação pontual da entidade, que não quis/pode dar continuidade à parceria, alegando outras demandas internas e falta de recursos, novamente as contas foram se acumulando e o fechamento da sede se tornou algo inadiável. O dinheiro arrecadado entre os membros, através de uma contribuição mensal em forma de carnê, em que cada integrante contribuía com dez reais, junto ao dinheiro resultante da bilheteria de apresentações, não somavam uma quantia suficiente para a manutenção do espaço.

Só não fechamos as portas, ou melhor, não fomos despejados, porque, como dito anteriormente, o prédio que alugamos era do pai de Aldenir Martins, que nos deixou passar quase dois anos, se não mais, sem pagar o aluguel. Acredito que o motivo pelo qual ele nos ajudou, além de ser pai de uma integrante, foi porque, de certa forma, ele enxergava e acreditava no projeto artístico que desenvolvíamos no seu espaço.

Aldenir nos confidenciou que pessoas interessadas em alugar o espaço o procuravam oferecendo valores bem superiores ao que pagávamos (em atraso naquele momento), mas seu Exedito sempre descartava as propostas. Segundo ele, ali funcionava o projeto dos meninos. Tal situação nos faz perceber que os laços de afetividade com a sede e o projeto que o grupo desenvolvia ali iam muito além dos seus integrantes e que, de certa forma, conseguimos impactar as pessoas acerca da importância que o Galpão das Artes representava.

Mas a situação se tornou insustentável, pois não enxergávamos outras soluções financeiras a curto e médio prazo e não poderíamos, apesar de toda a generosidade de seu Expedito, continuar no espaço sem pagar. Até porque, naquele momento, ele estava passando por dificuldades financeiras e o espaço poderia render dividendos aos seus rendimentos. Mesmo nesta situação, ele em nenhum momento pediu que deixássemos o espaço e/ou pagássemos os alugueis em atraso. Fomos nós, em reunião do coletivo, que achamos coerente e justo fechar a sede e devolver o espaço, por mais que isso causasse em nós muita tristeza por fechar as portas daquele lugar, que também tinha se tornado nossa casa, nosso refugio enquanto grupo.

Foi nesse momento que surgiu a proposta de parceria com a Ong Projeto Arte Criança - PAC, que desenvolvia ações de formação sociocultural com crianças e adolescentes na Cidade de Iguatu, mas que, por falta de recursos, já estava com suas atividades suspensas há quase sete anos. O prédio do PAC estava ocioso, sem funcionamento. No ano de 2017, propus a Chalena Pereira<sup>157</sup> (presidente da instituição) a ideia de compartilhamento do espaço entre as duas entidades, proposta que ela aceitou de imediato. A ideia, entretanto, não obteve sucesso com os integrantes Ortaet na ocasião, que temiam que a população associasse as ações do coletivo como sendo realização do PAC, por esta ser uma intuição já reconhecida na cidade pela prestação de serviços na área artístico-social.

Porém, com o agravamento das finanças do coletivo e o iminente fechamento do Galpão em 2019, mais uma vez lancei a proposta a Chalena,

| 157 | Ativista cultural e sócioeducadora. Uma das fundadoras do Projeto Arte Criança, juntamente com Cleodon de Oliveira.

que permaneceu aberta para a realização da parceria. Levei novamente a ideia aos membros do coletivo, que dessa vez aceitaram, pois esta era a única forma de manter a sede aberta e em funcionalidade no curto prazo, além de ser uma forma de contribuir também com o Projeto Arte Criança, que se manteria ativo através das ações feitas pela Cia. e reabriria suas portas para atender a comunidade.

A parceria consiste na residência compartilhada do espaço pelas duas entidades, onde ambas desenvolvem suas ações (neste momento, realizadas somente pelo Ortaet, visto que o PAC permanece com suas atividades suspensas). A cessão do espaço feita pelo PAC para abrigar o coletivo é por tempo indeterminado e sem a cobrança de aluguel. Como contrapartida, a Cia Ortaet cuida da manutenção do espaço e veicula o Projeto Arte Criança em todas as suas ações, principalmente as de formação.



Figura 37 – Fachada lateral da nova sede Galpão PAC/ORTAET.  
Fonte: José Filho.

Por meio desta parceria e mudança periferia-centro, o acesso do público para nossas ações foi redimensionado e intensificado. Sobre este processo da mudança de localização na cidade, Aldenir afirma:

| 158 | MARTINS,  
2019.

Estar na periferia foi bom porque a plateia que a gente tinha era uma mescla muito interessante, pois oportunizava à comunidade participar. Como também pessoas que vinham do centro para nos assistir. Mas, era uma dificuldade porque como a gente tinha um número bastante restrito de pessoas da comunidade que tinham o bom senso de ver teatro, ai acabávamos contando com uma plateia minguada. Por outro lado, as pessoas também reclamavam da distância. Mas aí tem o seu lado bastante positivo por nos possibilitar uma experiência e, até um compromisso bacana, de tá dentro duma comunidade pequena. E, dependendo da localização, também é um ponto de nós refletirmos enquanto construção de identidade também. Então, pra gente foi assim muito interessante estar na periferia, embora com as dificuldades maiores de acesso, porque aí como não tinha um financiamento, um recurso de fora, nós que precisávamos sustentar aquele espaço, nessas condições (informação verbal)<sup>158</sup>.

Estar na periferia, como pondera Aldenir, também acabava por ser uma resposta social do coletivo a essa comunidade. Uma forma de descentralização do acesso a espaços culturais, que na maioria das vezes ficam localizados nos centros das cidades, impossibilitando que pessoas dos bairros periféricos tenham fácil acesso às suas instalações e serviços. Se

instalar nessa comunidade foi uma forma de oportunizar aos seus habitantes a fruição cultural, de democratizar o acesso à arte, à linguagem teatral. Mas, pelas razões financeiras expostas acima, a permanência na periferia se tornou inviável e tivemos que deslocar a sede para o centro da cidade.

| 159 | Idem, 2019.

A nova sede, no centro da cidade, por estar localizada próxima à praça principal, possibilitou maior acessibilidade ao público de outros bairros da cidade, mas, em contrapartida, nos distanciou, de forma física, daquela comunidade que nos abrigou por quase uma década. Estar no centro, na avenida de maior fluxo de pessoas da cidade, deu maior visibilidade para o coletivo. Acerca desse processo, Aldenir afirma:

Por outro lado, o centro ele responde essa expectativa. Há uma abrangência maior de visibilidade, de participação, de projeção. Então há também uma imagem de crescimento, de crescimento no sentido de ampliação da produção, da própria estética física do espaço. Então, tem esse lance também! (informação verbal)<sup>159</sup>.

O centro possibilita ao coletivo, como observamos acima, um posicionamento mais estratégico no que concerne o acesso e visibilidade do mesmo dentro da cidade, e de sua atuação. Mas, por se tratar de um lugar de trânsito, de comércio, onde as pessoas estão, em sua grande maioria, para trabalhar ou comprar algo e não para morar, as relações com o espaço e com a vizinhança não são tão potentes na construção e troca de afetos, como aqueles que foram adquiridos na periferia.

É bastante cedo ainda pra perceber essa relação. Por ser centro da cidade e a gente encontrar uma vizinhança que funciona no período diurno e nossas atividades acontecerem mais no noturno essa relação ainda, eu acho que ainda vai precisar de tempo pra gente perceber a solidificação dessa relação, ou então fazer uma avaliação. Mas a gente pode perceber, por exemplo, até no primeiro contato quando a gente foi pintar o espaço, o pessoal que passava pela rua foi se aproximando, chegando próximo, chegaram até a oferecer uma lata de tinta pra ajudar. Aí, foi muito bacana. Outros perguntavam o que iria ser aquilo. Outros, se orgulhando porque ali iria ser um espaço de teatro. Então, a gente também percebe essas colaborações e esses incentivos (informação verbal)<sup>160</sup>.

| 160 | Id., 2019.

| 161 | Piet Mondrian é um dos artistas modernos mais conhecidos de todos os tempos. O artista nasceu na Holanda, em 1872. Mondrian, junto com outros artistas, defendia a abstração como uma linguagem universal, reduzindo a forma e a cor às suas essências.

A narrativa de Aldenir aponta uma incerteza em como será a interferência desse espaço naquele local central, assim como a dinâmica que a cidade vai impor no dia-a-dia do coletivo.

Para a fachada da sede, a Companhia fez na parte externa do espaço uma pintura inspirada na estética do pintor holandês Piet Mondrian<sup>161</sup> (1877-1944), o que fez com que o galpão se tornasse uma instalação artística, uma interferência na dinâmica urbana e na rotina das pessoas que circulam pelo local. O prédio é uma edificação dos anos 1950, onde funcionou uma unidade da Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará em Iguatu. Suas instalações são compostas por um salão grande, que utilizamos para encontros do coletivo, ensaios e

apresentações. Neste espaço, foram instalados refletores para iluminação e arquibancadas para o que o público possa assistir aos trabalhos, mas o salão ainda não está climatizado, o que tem sido um suplício durante as apresentações dos espetáculos, visto que o lugar é muito quente. Recebemos recentemente a doação de duas centrais de ar-condicionado pelo Banco do Brasil e esse problema será solucionado muito em breve. A sede possui ainda um escritório, banheiros, uma copa, um depósito e uma área livre que serve de garagem.

A parceria com o PAC tem sido proveitosa e o fantasma do aluguel já não nos assusta mais. Porém, outros desafios surgiram, como exemplo: como tornar este espaço vivo e cada vez mais atuante dentro da tessitura social e cultural do município? Que estratégias temos que traçar para intervir artística e socialmente na cidade de Iguatu? Como abrir o espaço também para outros coletivos que não dispõem de lugar próprio e, com isso, fomentar ainda mais a produção artística na cidade?

Segundo o professor universitário e diretor de teatro, André Carreira:

A sede se define então como Lugar (AUGÉ) a partir do qual o grupo se funda cotidianamente como unidade criativa. Lugar porque a sede é considerada como um espaço histórico onde se constrói identidades, o que se coaduna estreitamente como o mandato coletivo de construir zonas simbólicas alternas aos procedimentos impessoais da mercadoria. A sede representa um

lugar de referência e espaço político que os grupos reivindicam como instrumento para impulsionar a própria sobrevivência do coletivo. Note-se que nem sempre a sede é um “teatro”, isto é, um local de apresentações. Uma das funções mais destacadas para as sedes é a realização de trabalhos pedagógicos. A oferta de oficinas e sessões de treinamento ocupam muito tempo nos cronogramas das sedes, o que está relacionado com as ações de geração de renda por meio de projetos para editais públicos. O uso das sedes também se relaciona à adoção de políticas de contra partidas exigidas em muitos editais públicos. Assim, ter uma sede implica em poder oferecer uma eventual oficina para um público carente, ou abrir a sede como espaço para a comunidade para projetos sociais consorciados com o fazer artístico (CARREIRA, 2010, p. 01-03).

Sobre a construção da identidade do coletivo, a sede teve um papel crucial nesse processo. Pudemos, por meio dela, aprimorar a preparação dos atores e atrizes da Companhia, realizar ensaios dos nossos espetáculos, assim como desenvolver processos artísticos e expandir as ações formativas.

Tudo que agrega forma identidade. Como a identidade, nossa identidade é construída de forma acumulativa. Então, esse tempo em que a gente desprende pra prática do teatro, que a gente tem o maior tempo pra sala de ensaio, pra fomentar a cultura da cidade. São formas de contribuição que nos vai identificando. As pessoas passam a perceber a companhia e seus membros como protagonista

de uma história bacana de resistência na cultura. Então, cria-se a imagem de uma respeitabilidade. Isso é bacana! (informação verbal)<sup>162</sup>.

| 162 | MARTINS,  
2019.

Enfim, ainda existe muito a se fazer, a conquistar e a descobrir, mas o fato de termos um espaço físico, de certa forma, nos possibilita uma segurança e um compromisso maior entre o coletivo e a cidade.

## Editais de Incentivo às Artes

Assim como ocorre em alguns estados brasileiros, o estado do Ceará também criou uma política de editais de incentivo às artes, que é composto por diversas categorias: montagem, manutenção, circulação de espetáculos e exposições, criação de processos criativos; nas áreas de dança, teatro, artes visuais, audiovisual, circo e literatura. E, como acontece em outros estados, no que concerne ao teatro os editais dão suporte necessário à manutenção dos coletivos teatrais, principalmente na categoria manutenção de grupo. Pois, em muitos casos, o aporte financeiro é superior ao das categorias de montagem e circulação de espetáculos.

A política de editais possibilitou mecanismos de subsistência aos coletivos teatrais e um modo de produção mais profissional, o que requer um recurso maior. Infelizmente, a única maneira de viabilizar isso é por meio de editais públicos. Pelo menos é o que tenho notado a partir das experiências da Cia Ortaet de Teatro, Grupo Ninho e OFICARTE

Teatro. Sobre a aprovação dos coletivos Grupo Ninho e OFICARTE em editais, Rita Cidade, integrante do Ninho de Teatro, afirma que:

| 163 | CIDADE,  
2019.

Influenciou, como eu disse, principalmente no início. Talvez se lá no início a gente não tivesse conseguido alguns editais, ter sido aprovado em alguns editais, talvez a gente não tivesse aqui, vai saber né? Mas com certeza foram de uma importância muito grande. Essa casa, por exemplo, foi aberta através de um edital de incentivo as artes, da Secretária de Cultura do Estado. Talvez se não existisse ele naquele momento a gente não tivesse acreditado que era possível. E aí assim, eu vejo a importância muito mais nesse sentido do que financeiramente mesmo, principalmente num âmbito estadual, municipal é muito pouco. Não dá pra ter continuidade porque você não consegue, você não pode ser aprovado sequencialmente. E ainda que pudesse, nunca o investimento sai nas datas previstas. Vai ter pelo menos um ano de atraso e aí como é que se sobrevive a esse ano? E quando o financiamento sai já está defasado e você tem que arcar com essa defasagem, enfim! São coisas que a gente vai aprendendo. Se a gente já sabe que vai ter a defasagem depois que a gente fica experiente, a gente já trabalha sabendo da existência dela. Mas a princípio assusta (informação verbal)<sup>163</sup>.

Na Cia Ortaet, a aprovação nos editais de incentivo, como dito anteriormente, tem possibilitado o desenvolvimento de suas atividades, principalmente na manutenção da sede e nos seus processos de formação. Mas o coletivo vem criando outras

estratégias na geração de recursos, como repasse de 10% dos cachês para manutenção do grupo, venda de alimentos e bebidas antes e depois das apresentações, aluguel de figurinos e a realização do Projeto Pague Pra Ver, que analisarei logo mais. Outra estratégia pensada seria o aluguel do espaço para outras atividades, mas reconsideramos essa proposta, pois percebemos que isso poderia descaracterizar a identidade do espaço, bem como danificar os equipamentos que ali estão ou os materiais dos espetáculos do grupo.

| 164 | MARTINS,  
2019.

Apesar de todas as dificuldades para entrar e chegar à finalização da aprovação, ainda é uma possibilidade de investimento financeiro que ultrapassa a materialização e consegue manter o grupo em aprimoramento de técnicas e tantas outras utilidades [...] Influencia no processo de amadurecimento dos seus membros. Desde lidar com um sistema burocrático de escrita dos projetos, à possibilidade que as oficinas trazem para os artistas da Cia, quando se traz grupos de outros Estados que contribuem na troca de experiências junto ao nosso fazer teatral (informação verbal)<sup>164</sup>.

A aprovação dos projetos de manutenção nos editais possibilitou ao coletivo uma liberdade financeira que permitiu ao mesmo oferecer aos seus integrantes uma formação e qualificação profissional, que reverbera bastante nas produções da Companhia. O contato com outros coletivos que se apresentam no espaço e que participaram dos intercâmbios com o coletivo, como ressalta Aldenir em sua fala, amadurece e intensifica as ações que já vem sendo desenvolvidas.

Outro ponto relevante é que os novos integrantes do coletivo passaram por um processo de formação bem mais profundo que os veteranos, pois não tivemos essa oportunidade nos nossos primeiros anos de investigação. Tanto nós, quanto alguns integrantes de outros coletivos, todos remanescentes do movimento de teatro de grupo vivido na cidade no final da década de 1990 e início dos anos 2000, não tivemos à nossa época uma formação como esta, de dez meses de duração e com tamanha variedade de conteúdo e profissionais envolvidos.

Podemos perceber que a aprovação em editais de manutenção, circulação e fomento tem um grande impacto na dinâmica dos coletivos, por representar uma importante ferramenta de financiamento que possibilita a manutenção dos seus espaços, subsistência dos projetos de formação e, quando possível, sustento de seus integrantes. No entanto, a companhia não pode ficar a mercê desse tipo de estratégia, pois, enquanto políticas governamentais, estas podem mudar bruscamente, gerando danos irreversíveis para a continuidade da existência do grupo.

Vale salientar que a criação de editais de incentivo à cultura foi e é algo muito importante como política de democratização ao acesso dos recursos destinados a estes seguimentos, mas deve ser encarada como mais uma política de estado e não se tornar o único meio de fomento à Cultura, visto que ela não dá conta de atender à todos os seguimentos culturais e seus integrantes.

O Ceará é formado por 184 municípios, com inúmeros coletivos de artistas nas mais diversas linguagens, e a política de editais que existe no estado

não consegue abarcar de forma igualitária e inclusiva todos eles. Um exemplo claro dessa incapacidade se revela, inclusive, no dispositivo de rateio da verba, que destina 50% para grupos da capital e 50% para serem distribuídos por todo o interior, o que a meu ver é uma distribuição injusta, visto que o interior é formado por 183 municípios, e a capital apenas por 01 (os municípios da região metropolitana de Fortaleza concorrem como sendo interior).

## Pedagogia na cena

Nas práticas contemporâneas, muitos coletivos desenvolvem um projeto artístico-pedagógico que orienta suas práticas internas e externas. No caso da Ortaet, temos desenvolvido processos criativos e formativos que têm fortalecido o processo de ensino e aprendizagem, tanto para quem faz, quanto para quem nos assiste. Os processos artísticos da Cia., como pudemos perceber no capítulo anterior, abordam temáticas de cunho social como forma de tensionamento do contexto ao qual estamos inseridos.

Por esse motivo, nossas apresentações geralmente vêm acompanhadas de debates com os espectadores. Após cada apresentação, os espectadores são convidados a colocarem suas impressões acerca da encenação, em conversas onde costumamos relatar um pouco do processo criativo, o tema e possíveis desdobramentos para os assuntos que são tratados em cena. Em relação a esse momento de interação com os espectadores e trocas de percepções, Aldenir Martins nos traz o seguinte relato:

[...] é um aprendizado muito grande quando a gente recebe um retorno da plateia. Quando recebe um retorno do público, porque nos engrandece individualmente, mas engrandece também o próprio espetáculo. Porque esse processo de ensino e aprendizagem a gente percebe de uma forma mais clara no debate. Porque é o momento de ver como que chegou ao público. E aí a gente percebe o que o público aprende daquilo nas falas deles. Foram muitas experiências bacanas, de públicos diversos, que assistiram e de pessoas que militam dentro da causa (informação verbal)<sup>165</sup>.

| 165 | MARTINS,  
2019.

O depoimento indica apontamentos muito ricos na percepção dos atores em relação ao *feedback* dado pelo público e também tem servido de norte pedagógico para o coletivo. É a partir dessa troca que se estabelece uma relação dialética rumo à aprendizagem. Observo que, a princípio, a questão pedagógica era uma preocupação, principalmente no que tange a formação dos artistas, porque, como afirmei anteriormente, apenas alguns tiveram a oportunidade de estudar em alguma escola de teatro. Porém, com o passar dos anos, e pela experiência que adquirimos por meio dos debates após as apresentações, vimos que era necessário estender essa formação para o público, que muitas vezes via em nós o primeiro e ou único contato com a linguagem teatral.

O educador Paulo Freire, em seu livro *Pedagogia do Oprimido* (1987), faz a seguinte reflexão acerca da relação educador-educando: “Desta maneira, o educador já não é apenas o que educa, mas o que,

enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos” (FREIRE, 1987, p. 68).

Os atores (e, por conseguinte, o espetáculo) se colocam, por assim dizer, nesse lugar de “educador”, porque problematizam questões sociais, estimulam a imaginação, e propiciam uma vivência coletiva em que ambos – atores e espectadores – podem olhar e partilhar seus pontos de vista a partir de suas próprias experiências.

Essa relação promove um processo, de certo modo, libertador e de aprendizagem mútua, que favorece a comunhão de saberes. Do encontro, nasce uma partilha, e da partilha os saberes, em busca de uma sociedade mais justa e humanizada para todos nós. Que a comunhão possa, a partir das experiências ali compartilhadas, construir uma vivência transformadora para cada indivíduo participe.

É preciso, sobretudo, e aí já vai um destes saberes indispensáveis, que o formando, desde o princípio mesmo de sua experiência formadora, assumindo-se como sujeito também da produção do saber, se convença definitivamente de que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção (FREIRE, 1996, p. 22).

Temos a compreensão de que a cena ensina, de que existe sim um processo de ensino-aprendizagem que se estabelece no instante da recepção,

no encontro entre o espectador e a obra, que é o espetáculo. Isso exige do coletivo um compromisso ético em conduzir processos criativos, levando em conta que o espectador é mais um elemento constitutivo desse processo.

Não é objetivo da Cia que o espetáculo possa servir apenas de consumo, como um produto, sem levantar ou causar questionamentos acerca daquilo que foi abordado em cena. Ele, o espectador, é uma peça crucial na afirmação e legitimação do próprio discurso do espetáculo. Dessa forma, os processos devem dar autonomia de pensamento ao público e cabe a ele garantir que todos os elementos de cena se abram para que o espectador possa tecer relações (DESGRANGES, 2017).

A proposição de análise feita ao espectador “consiste em viver a relação criadora de um autor”, em pensar não apenas sobre a temática social abordada, mas também, principalmente, em que termos se efetiva a própria constituição da obra de arte. A revelação dos procedimentos cênicos adotados, rompendo com a forma dramática habitual, opera tal efeito. [...] O espectador é convidado a refletir sobre o fazer artístico, seus percursos criadores, seus meandros linguísticos e sua finalidade em face do contexto histórico no limite, o ato do espectador constitui-se como uma co-criação, na medida em que, ao mesmo tempo que observa como opera o autor, formula sentidos possíveis para o acontecimento (DESGRANGES, 2017, p. 119).

O espectador sai da posição de mera observação e contemplação, o lugar estabelecido como seu no fenômeno teatral em tempos passados. Sobre a contribuição do espectador ao processo de criação, Aldenir observa: “[...] A gente aprende de uma forma muito interessante. Ouvindo e vendo eles se pronunciarem sobre o espetáculo, e ao mesmo tempo a gente dentro das falas deles, também nos enriquecendo. Então assim. É muito clara essa história do ensino-aprendizagem no debate” (informação verbal)<sup>166</sup> |.

Percebo ainda que o processo de ensino-aprendizagem não está restrito apenas ao espectador, ele se dá também em relação às pessoas envolvidas no processo. O retorno dos espectadores é fundamental para que a gente compreenda melhor o espetáculo que nos propusemos a fazer e o quanto ele ainda pode se desenvolver na estrutura espetacular. Trata-se de um trabalho contínuo, que também se transforma com base nas intervenções do público e na realidade que está em volta. O ator Edceu Barboza, sobre o processo de ensino e aprendizagem no espetáculo *Preta Bigode Bar*, afirma que:

[...] outro aspecto que se dá enquanto ensino-aprendizagem. Se a gente for pensar o processo de criação em si, do espetáculo como um momento em que você vai estudar. Você vai estudar a temática, você vai estudar discursos que se relacionam com aquela temática, inclusive, pra dar suporte. Porque pra ampliar, pra expandir a criação, seja da cena, seja das personagens. Então no processo de criação também aí que eu acho que o vértice fica mais profundo ainda, essas

trocas de aprendizagem. Que no caso se dá por hora do encenador com os atores, mas também entre os atores, porque cada um ali vai trazer uma voz, cada um vai ter uma visão muito específica a partir de seus universos sobre sexo, sexualidade, gênero, raça. E aí são nessas trocas que se dá, na verdade, esse ensino-aprendizagem. E aí talvez o universo do espetáculo, talvez não, certamente o universo do espetáculo vai ganhando corpo e se expandindo (informação verbal)<sup>167</sup>.

| 167 | BARBOZA,  
2019.

Concordo que os processos de ensino e aprendizagem acontecem em todas as etapas de criação, como ponderado por Edceu Barboza, visto que existe toda uma orientação em torno da pesquisa que dá suporte à condução do processo de criação. Esse alargar das fronteiras entre o espaço ficcional, que é a encenação, e a realidade, onde o acontecimento teatral se insere, permite o tensionamento das temáticas sociais trabalhadas em cena, inerentes à realidade cotidiana.

Como encenador, sou provocado a cada encontro, a cada processo, a cada temática abordada, a sair do meu lugar de conforto, a me provocar na aventura do conhecer mais, de estudar mais e mais, de ir além do que já tenho feito. As temáticas que trago à cena, nos processos dos quais tenho participado, seja como ator e, acima de tudo, como encenador, partem das inquietações que me atravessam na vida pessoal e me tensionam enquanto cidadão.

Ao escutar nos depoimentos de alguns espectadores, após as apresentações dos espetáculos, que eles se sentem representados, enxergo meu trabalho

como um forte instrumento de resistência e combate às desigualdades sociais.

| 168 | LOPES,  
2020.

Sobre a percepção do aprendizado, enquanto agente envolvida no processo de criação de *NECI*, Betânia Lopes afirma: “Tudo trouxe aprendizado, que vou levar pro resto dos meus dias. O aprendizado no sentido do respeito, do amor, da contribuição, da alegria, da vida, da humanidade. É um aprendizado pra mim que eu vou levar pra minha vida inteira” (informação verbal)<sup>168</sup>.

Posso observar agora, com um olhar distanciado, que os processos criativos, encontros de treinamento, as oficinas de reciclagem e os processos formativos que foram e são realizados na Cia., sempre estiveram agregados a procedimentos pedagógicos, de ensino e aprendizagem, se não na metodologia empregada na educação formal, mas na educação não formal, direcionados aos seus integrantes e ao público.

Existe cada vez mais firme no coletivo, enquanto ideologia de grupo, a visão de que se faz necessário estar transitando nesses dois lugares, o artístico e o pedagógico. No campo artístico isso se dá por meio dos processos criativos, mas principalmente pelas ações formativas que são direcionadas ao próprio elenco, e que, por vezes, se estende para integrantes de outros grupos da cidade. No campo pedagógico, nossa ação principal está centrada na formação de público, seja por meio de oficinas culturais ou na promoção de debates após o espetáculo.

Os coletivos Ninho de Teatro, OFICARTE Teatro & Cia, Expressões Humanas e Cia do Tijolo, de certa forma também exercem influência nas

ações da Companhia, uma vez que nos servem de inspiração, como exemplos de modos de produção e de organização de projetos artístico-pedagógicos.

O processo de constante amadurecimento pelo qual tem passado o coletivo tem proporcionado uma mediação mais consciente e segura da arte da cena, assim como uma maior compreensão sobre os conceitos, práticas e no direcionamento e fortalecimento da pesquisa de linguagem do grupo.

O processo de formação do encenador também tem se dado nesse espaço das formações, assim como a escolha pela construção de uma dramaturgia autoral, aberta e fragmentada, com elementos do real e o uso do espaço não convencional para as apresentações. Graças a um intercâmbio com a Cia do Tijolo (SP)<sup>169</sup>, a musicalidade, por exemplo, passou a ser pensada junto ao processo criativo, como se pode observar nos espetáculos *Silêncio por um Minuto* e *Preta Bigode Bar*. Parte da trilha sonora é executada ao vivo pelo elenco.

As formações têm contribuído, no meu entendimento, de forma significativa e perceptível no trabalho dos atores e atrizes, que têm se apropriado de forma mais consciente dos elementos da cena, da investigação, e não agindo como “marionetes” nas mãos de um diretor.

Os processos formativos realizados pela Companhia, ainda que com intervalos, preservam uma continuidade. Poderemos observar melhor essa questão no próximo tópico, onde analiso o Núcleo de Pesquisa Olaria e Projeto Olaria Laboratório de Teatro, o Caleidoscópio - um Olhar Teatro e o projeto Atuação.

| 169 | Vou abordar em breve mais detalhes sobre o intercâmbio com essa companhia, sediada em São Paulo.

## Projetos formativos

| 170 | Projeto Olaria registro audiovisual disponível em: [youtube.com](https://www.youtube.com)

### *Projeto Olaria*

Movidos pela necessidade de um processo de formação para seus próprios integrantes, a Cia. Ortaet começou a desenvolver, no ano de 2009, o que mais tarde se tornaria o Projeto Olaria<sup>170</sup>. A princípio, os integrantes ministravam oficinas teatrais uns para os outros, sendo algumas destas práticas inspiradas em breves experiências que cada um já havia vivenciado anteriormente. Além de exercícios práticos, realizávamos a leitura de alguns textos dramáticos e outros mais teóricos sobre a história do teatro, jogos teatrais, Teatro do Oprimido, e sobre o Sistema de Stanislavsky. Os encontros aconteciam semanalmente, e a cada semana mesclávamos estudo teórico com trabalho de corpo, voz e interpretação. Essa primeira experiência do núcleo de estudos, que foi chamado de Olaria, serviu posteriormente como inspiração para a escrita do edital de manutenção de grupo, no qual a Companhia se inscreveu alguns anos depois.

O grupo estabelece ao longo de sua história, seus pressupostos técnicos necessários ao seu modo de fazer teatral, o que também acarretará, de certa forma, uma especialização de seus membros em determinados procedimentos. Este processo ocorre muitas vezes por afinidade. Como, por exemplo, quando um ator desenvolve mais o seu trabalho corpóreo-vocal. Isto faz com que, na maioria dos coletivos, a dimensão pedagógica, ou seja, as oficinas sejam ministradas por um

membro do grupo a partir de sua especialidade e não pela coletividade. Há casos em que alguns membros são os únicos responsáveis pelo oferecimento das oficinas. Percebemos então que esta dinâmica instaura uma pedagogia da diferença na valorização do outro, como o outro, e aberta à multiplicidade de olhares e fazeres por seus parceiros de grupo (TELLES, 2008 *apud* LIMA, 2014, p. 46).

Compreendo a formação e o aprimoramento como fatores primordiais na constituição e desenvolvimento do saber, assim como o conhecimento teórico e prático são elementos fundamentais ao exercício de uma prática artística consciente e com conteúdo. Ao artista, é preciso saber o que faz, por que faz e quais os caminhos percorridos durante o processo do seu trabalho e criação.

Não possuíamos muitos conhecimentos técnicos e teóricos nesse período, mas o que sabíamos tentávamos passar para os demais nos encontros de estudo. Assim como Telles (2008) descreve acima, na Cia, conduziam as oficinas aqueles integrantes que tinham maior domínio em determinados assuntos. Vandeir Fernandes trabalhou voz, Aldenir Martins e eu interpretação, expressão corporal e jogos teatrais. Eu também mediava os estudos sobre teoria e história do teatro.

Assim, no ano de 2010 a Cia. inscreveu e teve o Projeto Olaria aprovado no VII Edital de Incentivo às Artes da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, na categoria Manutenção de Grupo. Agora

não mais como um núcleo de pesquisa voltado apenas para os membros do coletivo, mas aberto à participação de pessoas oriundas de outros grupos e comunidade em geral. Isso possibilitou ao coletivo um investimento financeiro no desenvolvimento de ações artísticas e na ampliação do projeto de formação teatral no Centro-Sul do Ceará, bem como a obtenção da primeira sede da Cia.

O Projeto Olaria - Laboratório de Teatro foi uma proposta de formação teórica e prática que aconteceu na sede da Companhia Ortaet de Teatro, dividida em 12 módulos preparatórios de 20h/a cada, totalizando 200 horas de pesquisa e estudo, que envolveu de forma direta os artistas da Companhia Ortaet de Teatro e artistas dos outros grupos/ companhias de teatro da cidade de Iguatu, em média duas pessoas por cada grupo. O projeto foi aprovado em 2010, mas seus recursos foram disponibilizados mais de um ano depois. Dessa forma o projeto teve início em novembro de 2011 e se estendeu até setembro de 2012.

A escolha dos conteúdos a serem trabalhados nos cursos partiu do interesse do coletivo, de acordo com o que julgávamos necessário naquele momento para o desenvolvimento das nossas práticas. O grupo buscou trazer profissionais reconhecidos nas artes cênicas, bem como aqueles que já tivessem algum conhecimento da companhia e de nossas práticas. No quadro abaixo estão organizados os módulos, oficinas e o período de realização da formação:

## Cronograma das ações do Projeto Olaria Laboratório de Teatro

<u>Módulo</u>	<u>Curso / Mediador</u>	<u>Mês</u>	<u>Ano</u>
I	História do Teatro – José Filho	Nov.	2011
II	Dança Contemporânea – Alison Amâncio <sup> 171 </sup>	Dez.	2011
III	O corpo que fala – Silvero Pereira <sup> 172 </sup>	Jan.	2012
IV	Voz – Ângela Moura <sup> 173 </sup>	Fev.	2012
V	Teatro Físico – Tomás de Aquino <sup> 174 </sup>	Mar.	2012
VI	Processo Colaborativo – Cecília Maria	Abr.	2012
VII	Interpretação – Luiz Renato	Maio	2012
VIII	Teatro de Oprimido – Daniel Victor <sup> 175 </sup>	Jun.	2012
IX	Figurino – Edceu Barboza	Jul.	2012
X	Encenação – Silvero Pereira	Ago.	2012

A formação acontecia na sede da Cia e a na Escola de Música de Iguatu, em virtude de o Galpão não possuir ambiente climatizado. Dos módulos realizados, apenas dois tiveram resultados práticos como encerramento: o módulo de Interpretação, mediado por Luiz Renato, e o módulo Teatro Físico, com Tomás de Aquino.

A realização das oficinas permitiu ao coletivo aprimorar suas técnicas e trabalhos desenvolvidos na sala de ensaio, e muito do repertório de exercícios e jogos que foram usados pelos mediadores nos módulos foi incorporado às oficinas do grupo.

No que concerne aos demais artistas que participaram das formações, estes puderam atuar como multiplicadores em seus respectivos grupos. Acredito que essa atividade tenha contribuído para uma maior compreensão do fazer teatral. A realização deste projeto também permitiu uma maior aproximação entre os coletivos, fortalecendo os laços de amizade e parceria entre estes.

A Mostra Companhia Ortaet de Teatro 11 anos foi uma mostra de repertório da Cia. que aconteceu na sede como finalização do projeto e como contrapartida social. O evento aconteceu durante uma semana, em abril de 2011, como parte das comemorações dos 12 anos de existência do grupo. Foi composta por espetáculos e esquetes, resultantes das oficinas de formação. As apresentações foram gratuitas e abertas à população.

Além da Mostra, elaboramos o seminário *Caminhos e Descaminhos do Teatro Iguatuense*. Esta ação aconteceu dentro da mostra de repertório

| 171 | Douorando em teatro, bailarino, coreografo, pesquisador e professor efetivo do Curso de Licenciatura Plena em Teatro da Universidade Regional do cariri - URCA.

| 172 | Ator, encenador, músico, arte-educador, produtor e um dos fundadores do Coletivo As Traves-tidas, de Fortaleza.

| 173 | Atriz, arte-educadora, preparadora vocal, produtora e pesquisadora teatral.

| 174 | Ator, encenador e professor do Instituto Federal do Ceará – IFCE.

| 175 | Ator, encenador e arte-educador, pesquisador da poética do Teatro do Oprimido.

do coletivo. Na ocasião, propusemos a discussão sobre o movimento teatral na cidade de Iguatu e perspectivas para o futuro. Aldenir Martins, representante da Cia Ortaet, foi a mediadora da mesa, composta por atores e atrizes dos coletivos: Elo Vanguarda, Dupla Face de Teatro, Cleodon de Oliveira e Nayane Rodrigues<sup>|176|</sup>.

| 176 | Bailarina, arte educadora e fundadora da Companhia de Dança Nayane Rodrigues na cidade de Iguatu.

Durante o seminário, foi traçado um panorama do movimento de teatro na cidade a partir dos anos 2000, e discutida a falta de propostas para a formação dos artistas de teatro na cidade, bem como a falta de políticas públicas destinadas ao seguimento cultural. Como encaminhamentos do encontro, combinamos de pressionar a Secretaria de Cultura do Município e o SESC, mas infelizmente estes direcionamentos não avançaram.

Outra ação importante foi o Olaria nos Bairros. A ação foi composta por quatro oficinas de iniciação teatral, com 12 h/a, totalizando 48 h/a realizadas em comunidades do município em estado de vulnerabilidade social. As turmas eram compostas por 20 alunos, oriundos da rede pública de ensino ou de projetos sociais desenvolvidos nas comunidades, com faixa etária que variava entre 10 e 17 anos, totalizando o atendimento a 100 crianças e adolescentes. As oficinas aconteceram nos bairros COHAB I, Vila Centenário, João Paulo II e Flores.

As oficinas realizadas nas comunidades serviam como contrapartida social, tendo em vista que esta era uma exigência nos editais para a aprovação dos projetos, e que as mesmas correspondiam a vinte por cento do valor total da proposta apresentada.

O grupo poderia pagar na forma de serviços, tais como oficinas, workshops, apresentação de espetáculos, que seriam convertidos em contrapartida social, ou se o grupo dispusesse de dinheiro em cashê, comprovaria a complementação do recurso.

Mas essa contrapartida necessária ao projeto acabou por concretizar um desejo que o coletivo tinha de dar um retorno social a comunidade, bem como, através das oficinas, despertarem nas pessoas o desejo em ver e/ou fazer teatro. Acreditávamos, e ainda acreditamos, que a realização das formações nas comunidades possibilitam estabelecer um diálogo mais aproximado com essas comunidades, assim como a construção de afetos e criação de laços. A respeito dessa prática como sendo um critério exigido nos editais de incentivo, Francisco André de Sousa Lima suscita algumas considerações:

Vê-se, portanto, nas exigências dessas contrapartidas, uma potente via de intervenção sociocultural possibilitando que através de ações educativas de caráter não formal, executadas pelos coletivos teatrais, o teatro redimensione a sua atuação junto a outros setores da sociedade, especialmente às camadas menos privilegiadas economicamente. Isso gera benefícios para a comunidade, fortalece os vínculos desta com os grupos e promove a difusão da linguagem teatral. Paradoxalmente, essa exigência imposta pelas políticas culturais não é verificável em seleções públicas de outras áreas do financiamento público, o que leva a alguns artistas a questionarem a obrigatoriedade dessas contrapartidas, apesar de reconhecerem a sua relevância (LIMA, 2014, p. 38).

Certamente, esse contato gerou benefícios recíprocos, tanto para a comunidade quanto para o coletivo, uma vez que criou mecanismos de aproximação e troca entre os envolvidos, e permitiu ao grupo sair da sua zona de conforto. Por outro lado, ofereceu possibilidades de fruição artística para com os espectadores, que só foram possíveis após a realização de práticas pedagógicas. Apesar de a contrapartida ter sido algo imposto pelo edital, posso afirmar que, na nossa experiência, essa exigência foi essencial para a Ortaet ser o que é hoje, bem como para a formação da sua imagem, de como ela é vista pelas pessoas que residem em Iguatu.

As formações do Olaria nos Bairros foram divididas em quatro oficinas. Utilizamos como metodologia de trabalho os jogos teatrais, tomando como referenciais os livros: *Improvisação para o Teatro* (1979), de Viola Spolin, e *Jogos para Atores e não Atores* (1998), de Augusto Boal. Por se tratarem de oficinas curtas, não foram apresentados resultados práticos como culminância das mesmas.

Cada oficina aconteceu separadamente e os participantes de um bairro não interagiam com os demais, algo que poderia ter sido repensado no período de realização, uma vez que possibilitaria um momento de troca de experiências interessante. Outro ponto que julgo falho no nosso planejamento foi o tempo destinado a essas formações, visto que 12 h/a é muito pouco para desenvolver uma abordagem mais aprofundada na formação. Porém, a disponibilidade de tempo que os mediadores tinham foi determinante para se pensar essa carga horária. Talvez, no desejo

de possibilitar maior acesso a pessoas de diferentes bairros, tenhamos cometido um equívoco no nosso planejamento. Possivelmente, se tivéssemos concentrado as 48 h/a em um bairro apenas, ou em dois talvez, os resultados da formação nas localidades teriam sido mais significativos. Mesmo assim, tudo isso serviu de experiência e aprendizado para a condução de projetos no futuro.

Acredito que, assim como eu, os demais mediadores também tenham saído afetados dos encontros, visto que, na avaliação das ações, trouxeram relatos de como tinha sido significativo e engrandecedor a oportunidade do encontro com essas comunidades e a percepção unânime da falta de investimento de políticas públicas nesses bairros.

A realização das oficinas nos bairros possibilitou, a meu ver, uma maior participação de moradores dessas comunidades nas apresentações realizadas no Galpão, se não de todos os bairros, mas daquele no qual a Sede estava situada.

A aquisição da sede, propiciada pela aprovação do Olaria no VII Edital de Incentivo às Artes, foi primordial para o processo de consolidação da Cia., não somente como coletivo teatral, visto que se tornou um espaço ainda mais agregador para os seus integrantes, mas também como um ponto de referência de promoção e fomento de ações culturais na cidade. A sede da Cia. Ortaet possibilitou aos seus artistas um espaço para gestar suas poéticas e desenvolver processos formativos. A partilha de experiências entre os integrantes do grupo com a comunidade de Iguatu é hoje a base de sustentação dos princípios que regem todas as ações da Cia.

Atualmente, o Galpão das Artes da Cia Ortaet de Teatro se configura como um espaço para encontros dos participantes dos grupos, acolhimento que dá a seus membros a sensação de pertencimento a este lugar, assim como de pessoas simpatizantes do trabalho desenvolvido pelo grupo na cidade de Iguatu. É nesse espaço que o grupo desenvolve seus processos criativos, a formação teatral junto à comunidade, bem como a apresentação do seu repertório. Além disso, ajuda a fomentar o trabalho de outros grupos da cidade, que encontram abrigo no Galpão para se legitimarem como artistas.

### *Caleidoscópio - um olhar teatro*

Como forma de aprofundamento do processo formativo dos integrantes da Cia., que tinham vivenciado várias experiências distintas por meio do Projeto Olaria, o coletivo concebe o projeto formativo *Caleidoscópio - um olhar teatro*, aprovado no IX Edital de Incentivo às Artes do Ceará em 2014, na categoria de manutenção de grupo. Este consistiu na realização de intercâmbio entre a Cia. Ortaet de Teatro, três grupos teatrais do Ceará e um de São Paulo, e na realização de três oficinas de formação.

Em sua proposta original, a ideia era realizar o intercâmbio entre a Companhia Ortaet de Teatro e os grupos Expressões Humanas (Fortaleza), Coletivo As Travestidas (Fortaleza), Grupo Imagens (Fortaleza), Grupo Bagaceira (Fortaleza), Grupo Ninho de Teatro (Crato) e Grupo Oficina (Sousa – PB). Após a aprovação e tentando diversificar a

participação de coletivos, resolvemos condensar a proposta, e, por este motivo, reduzimos a participação de alguns coletivos do Ceará e convidamos a Cia do Tijolo, de São Paulo, que já havia circulado na cidade Iguatu através do Projeto Palco Giratório.

A escolha dos coletivos cearenses que participaram desse intercâmbio partiu de um critério de aproximação dos projetos artístico-pedagógicos, do trabalho que estes têm desenvolvido em suas localidades e do processo de existência/resistência desses coletivos. Outra razão foi perceber que o intercâmbio com estes grupos possibilitaria o fortalecimento de uma rede de teatro de grupo no estado, como uma postura de afirmação política no fortalecimento dessa rede.

No que se refere à Cia. do Tijolo, houve uma boa aproximação ente os dois coletivos, o que acabou por despertar o interesse em aprofundar o diálogo acerca das experiências do coletivo paulista e de como essa experiência poderia contribuir com o desenvolvimento da Cia. Ortaet.

O intercâmbio aconteceu através da apresentação de um dos espetáculos que compõem o repertório da Cia. Tijolo e uma troca de experiências/vivências no dia seguinte.

Infelizmente, o Grupo Teatro Oficina, da cidade de Souza – Paraíba, tinha ficado agendado para a segunda etapa do projeto, que findou não sendo realizada, pois a SECULT - CE não fez o último repasse do financiamento, o que impossibilitou a realização de parte das ações programadas inicialmente.

## Cronograma das ações do Projeto Caleidoscópio / Um olhar Teatro

<u>Coletivo</u>	<u>Espetáculos</u>	<u>Mês</u>	<u>Ano</u>
Ninho de Teatro	Avental todo Sujo de Ovo / A Lição Maluquinha	Fev. / Fev.	2015 / 2015
Coletivo As Travestidas	BR Trans	Mar.	2015
Expressões Humanas	Ensaio Para um Silêncio	Abr.	2015
Cia. do Tijolo	Ledores no Breu	Set.	2015

<u>Mediador</u>	<u>Oficinas</u>	<u>Mês</u>	<u>Ano</u>
Silvero Pereira	Solo-Atuação e Construção	Mar.	2015
Dinho Lima Flor	Dramaturgia Poética	Set.	2015
Rodrigo Mercandante	A voz do Ator	Set.	2015

A cada rodada de intercâmbio, eram apresentados os espetáculos dos grupos convidados e, no final, como culminância do projeto, foi realizada a Mostra Ortaet de Teatro 16 anos, com o repertório da Companhia Ortaet. As apresentações foram gratuitas e abertas à comunidade. No dia seguinte, os grupos se encontravam para debater sobre a percepção do espetáculo apresentado, modos de produção, mecanismos de subsistência, processos criativos e pesquisa de linguagem de cada coletivo.



Figura 38 – Oficina Solo-Atuação e Construção, com Silvero Pereira. Fonte: Arquivo pessoal de Carlê Rodrigues.

Este projeto ampliou a configuração do Galpão das Artes como um espaço de residência artística, movida pelas trocas de experiências poéticas e de experimentações formativas entre a Cia. Ortaet e os coletivos que ali se alocaram durante o período de intercâmbio.

Assim como no Olaria, as oficinas aconteceram no Galpão do coletivo e tinham carga horária de 20 h/a, disponibilizando vagas para participação dos integrantes de outros coletivos locais, como forma de democratizar o acesso ao aprendizado. As formações não aconteceram de forma modular, como no projeto anterior, mas por conteúdos que o coletivo acordou serem mais pertinentes para o crescimento do mesmo e com foco no trabalho do ator. Ao final da oficina Solo-Atuação, Construção e Dramaturgia Poética, houve uma apresentação aberta para a comunidade.

Entrar em contato com os coletivos, assistir aos espetáculos, depois participar do intercâmbio acerca dos modos de produção e meios de subsistência dos coletivos permitiu aos integrantes da Cia. compreender como cada coletivo se organizava, bem como fazer comparativos com as práticas já vivenciadas em grupo, avaliando e melhorando as próprias práticas.

Um ponto importante e que não deve ser esquecido, é que a troca de experiências fortaleceu nos membros o desejo em manter viva a resistência/existência do coletivo, ampliando ainda mais o sentimento de pertencimento e a vontade de fazer de teatro de grupo. Outra questão levantada nas trocas era a percepção do papel dos coletivos de teatro, de como eles interferiam de forma valiosa na dinâmica cultural dos seus municípios e regiões, e que, independente de o grupo estar localizado no interior do estado, em Fortaleza ou em uma grande metrópole, como São Paulo, as realidades vivenciadas se



Figura 39 – Oficina Dramaturgia Poética, com Dinho Lima Flor.  
Fonte: Arquivo pessoal de Carlê Rodrigues.



Figura 40 – Oficina A Voz do Ator, com Rodrigo Mercadante.  
Fonte: Arquivo pessoal de Carlê Rodrigues.

assemelham, respeitando as especificidades de cada região, nas dificuldades de subsistência e manutenção de suas sedes, na falta de políticas públicas voltadas para o setor, na busca por qualificação dos seus membros e na atuação político-artístico-social dos coletivos interferido na tessitura social de suas cidades, ocupando as lacunas deixadas pelo poder público e privado.

No que concerne aos processos de criação do coletivo, o contato com a experiência e as práticas dos grupos convidados despertou o entendimento de que o exercício do fazer teatral exige, além de amor pelo teatro, disponibilidade, renúncia e dedicação, que um processo de criação vai muito além de pegar um teto, distribuir papéis, compor personagens, marcar cenas e apresentar; ele requer pesquisa aprofundada e uma pesquisa de linguagem para o coletivo. Não que a pesquisa estivesse ausente nos processos do grupo, mas o intercâmbio tornou ainda mais clara a urgência dessas práticas e ajudou a consolidar a criação de processos criativos no coletivo, que partiram de dramaturgia própria, escrita por Aldenir Martins, *Silêncio por um Minuto*, *Bruxas* e *NECI*. *Preta Bigode Bar* é uma exceção, mas ainda assim foi uma dramaturgia escrita em colaboração entre o encenador e o autor.

Desse modo, a realização desses dois projetos de formação e intercâmbio apresentou ao coletivo algumas ferramentas para ampliação das suas expertises, compressão da estrutura e funcionamento de outros coletivos, solidificou os laços de parceria entre os grupos, consolidou a presença da Cia Ortaet na

Cena local/regional e tornou ainda mais vivo o compromisso em permanecermos firmes e atuantes através de nosso projeto artístico-pedagógico. Acredito, ainda, que os demais coletivos também tenham se fortalecido nos encontros com a Cia., na troca de experiência de teatro de grupo e das práticas e estratégias realizadas pelo grupo, como aconteceu com o Projeto Pago pra Ver, do qual discorreremos a seguir, que serviu de inspiração e modelo para o Ninho de teatro criar o Pague Quanto Puder.

### *Projeto Pago pra Ver*

Após alguns anos de atividade na sede, entendemos que a questão do ingresso pago precisava ser revista. A Cia. Ortaet sempre prezou pelo diálogo com o público, dessa forma, criou o projeto de formação intitulado Projeto Pago para Ver, em que o público, após assistir as sessões dos espetáculos, ficava à vontade para pagar o valor que pudesse/quisesse por aquela experiência. Esse projeto teve o propósito de formar um público pagante, provocando nestes a valorização do trabalho dos artistas e o reconhecimento da atividade profissional dos trabalhadores da cultura.

Pensar um trabalho de formação de plateia de forma pedagógica era o próximo passo da Cia. Os disparadores deste projeto foram: Como despertar no espectador a compreensão de que ele é parte integrante da ação espetacular? Como despertar nos espectadores a noção de que uma apresentação artística envolve o trabalho de diferentes profissionais e que esses também precisam ser remunerados?

A realização do projeto foi como um tiro no escuro, pois não era estipulado um valor específico para a apresentação, deixando o espectador com total liberdade de ofertar aquilo que ele julgasse que seria justo para o espetáculo assistido. A princípio, acreditávamos que o projeto não iria dar certo, que não iria sair quase nada em dinheiro da urna, mas fomos surpreendidos, tanto pela aceitação do público em relação ao projeto, quanto pela arrecadação de valores, às vezes bem consideráveis, que os espectadores deixavam.

Em alguns casos, chegaram a depositar notas de vinte, dez e até cinquenta reais pelo que assistiram. Esse projeto, além de contribuir para a manutenção do espaço, nos permitiu perceber que o público que nos acompanha se identifica com a nossa proposta e vê de maneira positiva o que fazemos na cidade de Iguatu.

O público tem comparecido e contribuído em todas as edições deste projeto e, pela maneira como estes contribuem após cada sessão, acredito que os mesmos estão compreendendo que fazer cultura, fazer teatro, exige além das demandas humanas, necessidades financeiras, que o trabalhador da cultura é digno de receber pelo seu trabalho.

Decerto que o coletivo, nos seus vinte anos de atividade, não possibilitou a nenhum dos seus integrantes condições de se manter apenas trabalhando nas produções do grupo. Este projeto se afasta dos modelos que são praticados por algumas instituições que oferecem espetáculos visando à formação de público, porque nós tínhamos um público

formado para ver teatro em Iguatu, mas não um público pagante. Então, fazia-se necessário despertar em nosso público a compreensão de que a atividade teatral demanda custo para a subsistência de seus profissionais e a manutenção das suas atividades.

Através desse projeto, demos início ao processo de conscientização do nosso público, de que o teatro merece tanto investimento quanto saúde e educação. Sendo assim, tanto os processos criativos quanto os formativos fazem parte de uma só diretriz, de um só projeto artístico-pedagógico, que serve como norteador das escolhas estéticas e poéticas do grupo.

Mediante o exposto, percebo como muito exitoso este projeto, visto que temos obtido bons resultados junto ao público como estratégia de mobilização financeira do coletivo, formação de um público pagante e formação de plateia, o que reforça, cada vez mais, o valor que tem tido nossas ações pedagógicas. Esta ideia serviu de inspiração para que outros coletivos realizem projetos semelhantes, como é o Caso do Ninho de Teatro, que criou o *Pague Quanto Puder*.

### *Doce 12*

Visando o público infantil, a Cia. Ortaet desenvolve em 2014 o Projeto Doce 12, que teve duração de seis meses. As atividades aconteciam sempre no dia 12 de cada mês, tendo como objetivo a formação de plateia junto ao público infantil, através da apresentação de espetáculos de teatro, música e contação de histórias, que faziam parte do seu repertório.

O projeto original contou apenas com repertório do grupo, mas, com a aprovação no edital promovido pelo Conselho Municipal de Defesa da Criança e do Adolescente - CMDCA, de Iguatu, o projeto passou por uma reformulação e se expandiu, incorporando outros artistas e grupos locais na sua programação.

Por se tratar de uma chamada pública, destinada às entidades que promovem ações de inclusão e defesa da criança e do adolescente, a Ortaet optou a princípio por não se inscrever nesse edital, já que não tinha nenhuma ação formativa direcionada a esse público. Neste momento, grupo não estava desenvolvendo nenhuma ação de formação para crianças e adolescentes, tendo em seu repertório apenas o espetáculo *Alice*, mas que era apresentado de forma esporádica. A última formação direcionada a crianças e adolescentes havia acontecido com o Projeto Olaria nos Bairros, alguns anos atrás.

A partir de uma reunião em que fomos convidados pelo CMDCA, os conselheiros ressaltaram o papel do coletivo na defesa da criança e do adolescente, através das ações formativas realizadas nas comunidades e apresentação de espetáculos infantis para este público. Algo que nem nós mesmos tínhamos nos dado conta, que tais ações chegavam dessa forma na população, visto que a maior parte dos nossos projetos é destinada aos jovens e adultos.

O projeto foi desenhado com uma programação artístico-cultural e de cunho socioeducativo, voltado ao público infanto-juvenil, e abrangeu as

expressões das artes cênicas, cinema, música e literatura, contribuindo assim para democratização do acesso e fruição cultural às crianças e adolescentes de Iguatu, bem como na formação de um público sensível às expressões artísticas. O projeto foi desenvolvido de outubro de 2019 a março de 2020, no Galpão das Artes PAC/ORTAET, com apresentações gratuitas abertas ao público infanto-juvenil.

A programação era composta por artistas e grupos que tinham um trabalho voltado para este público alvo, como forma de valorização da produção local e dos artistas iguatuenses. Foi organizada da seguinte maneira:

A participação do público infantil foi muito positiva e o projeto teve casa lotada em todas as apresentações. Os pequenos, na companhia de seus responsáveis adultos, interagem com os espetáculos. Após as apresentações, muitos pais vieram parabenizar ao grupo pela iniciativa em proporcionar esse tipo de atividade para as crianças, tendo em vista a escassez de apresentações artísticas para esse público.

A realização das duas edições do Projeto Doce 12 acabou por revelar a carência de produções voltadas para o público infantil, bem como nos fez refletir sobre a ausência de um projeto artístico-pedagógico direcionado a crianças e adolescentes. Ainda que ao longo do nosso percurso na Cia. tenhamos feito processos criativos voltados para essa faixa etária e realizado oficinas de iniciação teatral com foco no público infantil, como ocorreu no Projeto Olaria, nossos esforços são insuficientes.

## Cronograma das ações do Projeto Caleidoscópio / Um olhar Teatro

<u>Artista</u>	<u>Espetáculos</u>	<u>Mês</u>	<u>Ano</u>
Helinho Gomes	Show do Tio Leo e Tio Helinho – Música	Out.	2019
Cia. Ortaet de Teatro	Alice – Teatro	Nov.	2019
Carlê Rodrigues	Cirandas Entrameladas – Contação	Dez.	2019
Palhaço Jajá	Show do Palhaço Jajá – Palhaçaria	Jan.	2020
Helinho Gomes	Show do Tio Leo e Tio Helinho – Música	Fev.	2020
Cia. Chacoalho	O bicho do Rio – Teatro de Bonecos	Mar.	2020

Este é um seguimento com grande potencial a ser trabalhado, quer na forma artística, como formativa, tendo em vista que este será o nosso público em um futuro próximo.

### *Cine Telha*

Este projeto, diferente dos anteriores, não está circunscrito na linguagem teatral, mas sim na cinematográfica. E foi uma parceria entre a Associação Ortaet de Teatro e a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, no projeto Cine Mais Cultura, no ano de 2010. O projeto tinha por objetivo a implementação da prática dos cineclubes, a popularização e criação de espaços de exibição de filmes de arte junto à população.

Iguatu não possui sala de cinema há quase duas décadas e chega a ser uma grande contradição, já que é realizada anualmente na cidade a Mostra de Cinema de Iguatu, hoje na sua sétima edição. Este evento é realizado pelos cineastas iguatenses Alan Cesar e Sara Mabel.

O Cine Telha consistia na exibição de filmes e documentários que, em sua maioria, traziam temáticas sociais em seus conteúdos. A exibição vinha seguida de um debate conduzido por um mediador, um integrante do grupo que provocava conversas junto aos espectadores. As exibições aconteciam na sede da Companhia, mas também eram realizadas de forma itinerante em bairros, escolas e comunidades da zona rural do município de Iguatu.

Foi uma experiência engrandecedora, que possibilitou ao coletivo transitar por outra área de produção, além do teatro, bem como abrir espaço de conversa com a comunidade, a partir da produção de conteúdo que não necessariamente se enquadrava na produção de massa mercadológica e comercial. Foi impressionante ver o quanto as exhibições tinham uma boa recepção por parte dos espectadores e como os debates eram muito produtivos e participativos.

O coletivo nunca produziu nenhum trabalho na linguagem audiovisual, mas, a partir desse projeto, referenciou o Galpão das Artes como um espaço inédito de exibição de cinema na cidade, o que acabou por firmar uma parceria com uma produtora<sup>177</sup> de Fortaleza, que passou a realizar o Festival de Cinema de Iguatu todos os anos no Galpão sede da Cia.

| 177 | Embora a realização da Mostra de Cinema seja de uma produtora independente, a parceria entre o coletivo e a mostra vai um pouco além do institucional. Além de ceder o espaço para exibição dos filmes, alguns integrantes do grupo participam da produção local, sem remuneração, nas ações que acontecem na sede da Cia.

### *Projeto ATUAÇÃO*

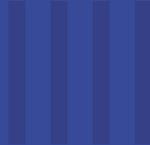
Aprovado no XI Edital de Incentivo as Artes do Ceará, na edição de 2017, o projeto ainda está em andamento. Assim como os projetos Olaria e Caleidoscópio, consiste em oferecer oficinas de formação direcionadas aos integrantes do coletivo e artistas convidados de outros grupos da cidade.

As ações propostas pelo projeto compreendem treinamento teórico e prático voltados para o ator e a apresentação de espetáculos convidados, abertos à comunidade. As atividades que já foram desenvolvidas até o momento são: a apresentação dos espetáculos *Uma Flor de Dama*, *Silver Show*, com Silvero Pereira e *Veredas D'Um Sertanejo*, com o ator,

diretor e arte-educador Marcos Tadeu, que também ministrou um workshop, chamado O ator compositor e a construção do personagem. A segunda etapa do projeto só será realizada após a liberação do restante dos recursos, advindos da SECULT.

Por este motivo, o projeto ainda não foi concluído, pois a Secretaria de Cultura do Estado está em atraso com a liberação dos recursos financeiros para realização da etapa final e culminância do projeto. E, infelizmente, não posso incluir nessa dissertação uma abordagem mais aprofundada dos resultados deste para o coletivo.

Ao longo dos anos, percebo que o coletivo foi se constituindo enquanto agrupamento junto e a partir dos processos de formação e trocas artísticas, que só foram possíveis graças a esses editais que mencionei anteriormente, e por meio do contato direto que temos estabelecido com a comunidade através das ações formativas.



# Considerações



O presente texto teve como pressuposto traçar um percurso do movimento de teatro de grupo da região Centro-Sul do estado do Ceará e, principalmente, na cidade de Iguatu, município que abriga a Cia Ortaet de Teatro. Por falta de documentos e publicações, esse levantamento de informações e reflexões acerca da produção teatral do interior do Estado se deu, em boa parte, por meio de entrevistas com artistas locais e de outras cidades próximas.

Foram colhidos dados e informações, junto aos coletivos existentes no município: Companhia Dupla Face, Guardiões Teatrais e a própria Cia. Ortaet de Teatro, bem como outros que já deixaram de existir: Grupo Metamorfose de Teatro e Trupe Água D’Lua/Locomotiva de Teatro. Além disso, para dar mais suporte ao estudo da realidade do teatro de grupos no interior, foram ouvidas as experiências dos coletivos teatrais: Grupo Ninho de Teatro, sediado no Crato, Grupo Louco Em Cena, da cidade de Barbalha, região do Cariri e OFICARTE Teatro & Cia., da cidade de Russas, região do Vale do Jaguaribe.

A partir do material analisado, a percepção que se tem sobre o movimento de teatro do município de Iguatu, bem como no interior do estado, é que ele é feito de mudanças e permanências. Que hora ele se aquece, fica mais organizado e atuante em

determinados momentos, hora ele arrefece, ficando quase inexistente. Percebe-se, ainda, que nos anos 1980 e 1990 o movimento de teatro de grupo do interior do Ceará passou por um momento de forte ascensão, com ações bem definidas e representatividade junto às instâncias de poder governamental. Mas, atualmente, não há um movimento de articulação entre os coletivos. Entendo que cada coletivo tem ficado mais atento às suas próprias demandas internas.

O que existe e persiste é uma boa relação entre os coletivos, de respeito e reciprocidade, mas não há efetivamente um movimento de teatro de grupo organizado, que pensa ações efetivas que contemplem as aspirações do setor. Não há uma articulação em rede destes grupos, como já ocorreu em décadas passadas. O que se almeja, agora, é que existam políticas públicas e iniciativas para que se mantenha a produção teatral nas cidades.

Finalizo esse processo de escrita em meio a uma pandemia, então penso que isso se tornará ainda mais difícil nesse momento. Não me aprofundarei nessa questão, mas o que noto é que a luta neste momento tem sido para aprovação de um auxílio mínimo, que possa ajudar os artistas a atravessarem este momento único que estamos vivendo. Ou seja, se antes já éramos reféns das poucas iniciativas de políticas públicas, não é difícil imaginar o que será a partir de agora. Quanto ao modo de produção dos grupos investigados, é perceptível a busca constante por aprimoramento técnico, teórico e de linguagem, e, em alguns casos, uma preocupação com a questão social e suas interfaces.

Há grupos que tem conseguido se manter atuantes no campo artístico-pedagógico, tais como: o Grupo Ninho, com o projeto Carpintaria da Cena; o OFICARTE, com a Escola Livre de Teatro e Brincantes; e a Cia Ortaet de Teatro, através dos projetos Olaria e Atuação. Estes coletivos tem se constituído como referência a outros que ainda estão em busca de se firmar em suas localidades. À medida que estes coletivos crescem, se expandem, os outros grupos que orbitam em torno também crescem.

Outro ponto interessante é que os coletivos, ao desenvolverem ações de formação compartilhadas que visam agregar artistas de outras companhias numa mesma jornada, pressupõem uma relação horizontal com esses grupos e não de superioridade. O interesse é de partilha e de fortalecimento de todos os envolvidos. Se ainda não existe um movimento teatral, de teatro de grupo, em que os coletivos da cidade estejam no mesmo de nível de desenvolvimento – e aqui me refiro a uma estrutura organizada de produção e um trabalho artístico maduro – o que se percebe é que este movimento vem sim sendo construído gradativamente.

A respeito da relação entre os coletivos e o município, percebe-se que há visibilidade do trabalho que vem sendo realizado no cenário cultural de cada cidade, mas o apoio das prefeituras e do empresariado local ainda é incipiente. Ambos, setor público e privado, ainda não compreendem o investimento na área da cultura como algo positivo para seus empreendimentos. Infelizmente, quando há patrocínio por parte das empresas, esse fica restrito apenas

às grandes produções, de projeção nacional, ou em ações que são desenvolvidas por fundações vinculadas à própria empresa, utilizando-se de renúncia fiscal. Percebe-se que não há, por parte do empresariado, sensibilidade na promoção do desenvolvimento artístico e cultural do município.

No que se refere à organização institucional e burocrática dos coletivos investigados, ainda existem alguns coletivos que, por mais que existam há muito tempo, como é o caso do Louco em Cena, Elo Vanguarda e Cia Dupla Face, ainda não possuem uma estrutura institucional organizada com representação jurídica.

Os mecanismos de subsistência e manutenção dos coletivos têm sido realizados através da aprovação em editais de incentivo, provenientes da apresentação, venda de seus espetáculos artísticos e atividades formativas, bem como da colaboração pessoal de seus integrantes. A política de editais foi apontada pelos investigados como imprescindível para manutenção e funcionamentos dos coletivos, suas sedes e processos formativos, que desenvolvem nos agrupamentos e oferecem à comunidade.

Outro ponto observado é que, em quase todos os grupos entrevistados, os integrantes não possuem uma renda financeira fixa e, por esse motivo, necessitam exercer atividades profissionais diversas, fora do coletivo. Observo que o único coletivo em que os integrantes são subsidiados pelo mesmo é o OFICARTE. No caso do Grupo Ninho, por exemplo, apenas alguns integrantes recebem um salário fixo, mas, para isso, desenvolvem atividades de produção ou formação.

Entres os grupos investigados, apenas a Cia. Ortaet, o Grupo Ninho e o OFICARTE possuem sede própria. Nos demais coletivos, a aquisição da sede é um dos seus maiores objetivos. É notório que a sede ocupa um lugar de importância e destaque estratégico para os coletivos, pois serve como ponto de encontro dos integrantes para realização de ensaios, treinamento, apresentação do seu repertório, realização dos seus processos formativos. Trata-se de um espaço fundamental, que colabora diretamente na construção e efetivação da identidade do coletivo. Outro ponto pertinente observado em relação às sedes dos coletivos investigados, é que estas têm ocupado lacunas deixadas pelo poder público. No que concerne ao fomento de ações afirmativas na área da cultura como um todo, e não somente na linguagem teatral, as sedes desses agrupamentos têm se firmado como locais de resistência.

Quanto aos processos criativos, o que se nota é que há um revezamento nas funções que compõem uma montagem teatral. Alguns grupos, como Ninho e Ortaet, não possuem um diretor específico, e essa função se alterna entre os integrantes que se identificam como encenadores, assim como acontece com as outras funções, tais como: iluminação, dramaturgia, cenografia, maquiagem, figurino, etc.

Em relação à Cia Ortaet de Teatro, especificamente, existe um projeto artístico-pedagógico bem consolidado, com uma política de trabalho voltada para as demandas sociais. Há, por parte do coletivo, uma premissa de fazer um teatro que provoque nas pessoas envolvidas (integrantes do coletivo e

espectadores) processos de ensino-aprendizagem, com vista à tomada de consciência no despertar da criticidade. Todos os processos criados, projetos de formação desenvolvidos no grupo e oferecidos à comunidade partem desse princípio norteador.

Enquanto poética, pude observar que o coletivo ainda está num processo contínuo de descobertas. Contudo, há algumas características que têm sido constantes nos últimos anos: os processos possuem abordagem temática de cunho político-social, processos que problematizam o tema do feminino e as questões LGBTQI+. Outro ponto observado em relação à poética do coletivo é a utilização de espaços não convencionais, que buscam cada vez mais proximidade com o espectador, quase que estabelecendo uma relação de intimidade.

Por fim, concluo que a experiência da Cia Ortaet tem me proporcionado a oportunidade de conviver num território muito rico e diverso de aprendizagem. Ao longo destes vinte anos de trajetória, me vejo mergulhado no estudo empírico de cada tema que envolve os processos criativos, no dia a dia da preparação dos atores a cada projeto, nas relações de amizade e companheirismo firmados no decorrer dos anos, na troca potente que ocorre com o público por meio das conversas após as apresentações dos espetáculos, nas aulas que ministramos nas comunidades. Um lugar que me alimenta e me inquieta constantemente.



## Referências



ANDRADE, Luma Nogueira de. **Travestis na escola:** assujeitamento e resistência à ordem normativa. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 127-133, 2006.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem:** o processo de criação de O Paraíso Perdido. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes.** Campinas: Hucitec, 1991.

BARROSO, Oswald. Teatro de Moleques e Santos Guerreiros. In: HONÓRIO, Erotilde. (Org.). **História do Teatro no Ceará.** Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2002, p. 27-35.

BARBOZA, Edceu. Depoimento. [Entrevista concedida a] Bárbara Leite Matias. In: MATIAS, Bárbara Leite. **Cotidiano de teatro de grupo no Cariri cearense:** ninho de teatro e coletivo atuantes em cena. 2017. 206 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. DOI: [doi.org](https://doi.org/). Disponível em: [scielo.br](https://scielo.br/). Acesso em: 09 Set. 2020.

CARREIRA, André. **Teatro de invasão do espaço urbano:** a cidade como dramaturgia. São Paulo: HUCITEC, 2019.

CARREIRA, André. Pesquisa como construção do teatro. In: TELLES, Narciso (org). **Pesquisa em Artes Cênicas:** textos e temas. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. p. 15-33.

CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. In: VI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. v. 11, n. 1. 2010, **Anais** [...]. São Paulo: ABRACE, 2010.

CARREIRA, André. **Teatro da vertigem:** processos contemporâneos. São Paulo: Áqis, 2009.

CARREIRA, André. **Modelo de trabalho grupal no Brasil:** dos amadores ao teatro de grupo (Relatório de pesquisa). Florianópolis: CEART. 2007.

COSTA, Marcelo Farias. **Teatro em primeiro plano.** Fortaleza: Grupo Balaio, 2007.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do Teatro:** provocações e dialogismos. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 2017.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do Espectador.** São Paulo: Hucitec, 2010.

FLORENTINO, Adilson. A pesquisa qualitativa em artes cênicas: romper os fios, desarmar as tramas. In: TELLES, Narciso (org.). **Pesquisa em artes cênicas:** textos e temas. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GAMBA, Janaina dos Santos. **Cara de Vilão**: aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de horror. 2014. 253 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. XII edital ceará de incentivo às artes, de 17 de setembro de 2019. Fortaleza, 2019. Disponível em: [mapacultural.secult.ce.gov.br](http://mapacultural.secult.ce.gov.br). Acesso em: 14 de junho de 2020.

INSTITUTO DE PESQUISA E ESTRATÉGIA ECONÔMICA DO CEARÁ. Perfil básico municipal: Iguatu. Fortaleza: IPECE, 2005. Disponível em: [ipece.ce.gov.br](http://ipece.ce.gov.br). Acesso em: 18 set. 2020.

LEMOS, Nilson de Oliveira. **História do Teatro de Crato**: século XIX e primeira metade do século XX. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Regional do Cariri, Crato, 2016.

LEONARDELLI, Patricia. **A memória como recriação do vivido**: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. 2008. 234 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LIMA, Francisco André Sousa. **Pedagogia do Teatro de Grupo**: o processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficina Finos Trapos. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

LÔBO, Gutierrez Alves; LÔBO, José Tancredo. Gênero, machismo e violência conjugal: um estudo acerca do perfil societário e cultural dos agressores de violência doméstica e familiar contra as mulheres. **Revista Direito & Dialogicidade**, v. 6, n. 1, p. 45-56, 2015.

MATIAS, Bárbara Leite. **Cotidiano de teatro de grupo no Cariri cearense**: ninho de teatro e coletivo atuantes em cena. 2017. 206 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

MOTT, Luiz. **Homossexualidade**: mitos e verdades. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2003.

REBOUÇAS, Evil. **A dramaturgia e a encenação em espaço não convencional**. São Paulo: Unesp, 2009.

SANTOS, Edilberto Florêncio dos. Fontes para uma história do teatro amador em Sobral - Ce: texto e contexto. **Bilros**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 166-183, jan.-jun. 2014.

SILVA, Erotilde Honório (Org.) ; BARBALHO, A. (Org.). **História do Teatro no Ceará**: através de grupos e companhias, 1967 a 1997. Fortaleza: Documentos da Cultura, 2002. 93p.

SCHNEIDER, Rodolfo Herberto; IRIGARAY, Tatiana Quarti. O envelhecimento na atualidade: aspectos cronológicos, biológicos, psicológicos e sociais. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 25, n. 4, p. 585-593, Dez. 2008. DOI: [doi.org](https://doi.org/). Disponível em: [scielo.br](https://scielo.br/). Acesso em: 18 Set. 2020.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Sala Preta**, v. 6, p. 155-164, 2006.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do Teatro de Grupo**. 1995. 212 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

VICTOR, Hugo. **Ceará: o município e a cidade de Iguatu**. Iguatu: Tipografia CHRYSALIDA. 1925.

## Bibliografia Complementar

ABREU, Kil. Dramaturgia colaborativa: notas sobre o aprendizado da desmedida no teatro brasileiro. **Subtexto**, Belo Horizonte, ano VII, n. 7, v. 10, 2010, p. 41-46.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 188 p.

ARANTES, Luiz Humberto Martins; MACHADO, Irley (Orgs.). **Perspectivas teatrais: o texto, a cena, o ensino e a pesquisa**. Uberlândia MG: EDUFU, 2005. v. 300. 142p.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. **Olhares**, São Paulo, n. 1, p. 46-51, 2009. Disponível em: [eca.usp.br](http://eca.usp.br). Acesso em 19 set. 2020.

ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDAU, Maria (orgs.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica/ problema da ética. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BARRETO, Flávio Ataliba F. D.; MENEZES, Adriano Sarquis Bezerra de. (Orgs.). **Desenvolvimento econômico do Ceará**: evidências recentes e reflexões. Fortaleza: IPECE, 2014. 402 p.

BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Editora Garamond Universitária, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras políticas**. Editora Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. 256 p.

BOAL, Augusto. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**. 2 ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 1984.

BROOK, Peter. **The Empty Space**: a book about the theatre: deadly, holy, rough, immediate. New York: Simon & Schuster, 1996.

CAETANO, Nina. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 145-154, 2006.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua**: Brasil e Argentina nos anos 1980: uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: conceitos e busca de identidade. In: III CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. **Anais** [...]. Florianópolis: ABRACE, 2003.

CARREIRA, Andre. O Teatro de Grupo e a Construção de Modelos de Trabalho do Ator no Brasil nos Anos 80-90. In: III CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006. p. 75-76.

CARREIRA, André; DE BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 33-44, 2013.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: Reconstruindo o Teatro. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 1, p. 1-7, 2008.

CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal, RN: EDUFRN, 2014.

COHEN, Samantha Agustin. **Teatro de grupo**: trajetória e relações – impressões de uma visitante. Joinvile, SC: Editora Univile, 2010.

DESGRANGES, Flávio. **A estética de Boal**: odisseia pelos sentidos. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

DYER, Richard. The Role of Stereotypes. In: MARRIS, Paul; THORNHAM, Sue. **Media Studies**: a reader. 2. ed. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2009.

FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Edições SESC SP/ Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GEIROLA, Gustavo. Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977). Buenos Aires: Argus-a, 2018.

GOMES, Alberto Albuquerque. Estudo de caso - planejamento e métodos. **Nuances**: estudos sobre Educação. Presidente Prudente, SP, ano XIV, v. 15, n. 16, p. 215-221, 2008. Disponível em: [docplayer.com.br](http://docplayer.com.br). Acesso em: 08 jul. 2018.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do Ensino de Teatro**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004, 92 p.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 16 ed. Petrópolis, RJ: vozes, 2014.

LOPES, Melissa dos Santos. **Território cênico de encontros íntimos**. 2014. 247 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285237>. Acesso em: 19 set. 2020.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global 2004.

MATIAS, Barbara Leite. **Pensando a Pedagogia do Teatro: da Sala de Ensaio para a Escola Pública**. Curitiba: Editora Appris, 2020.

MATIAS, Bárbara Leite. Coletivo Atuantes em Cena: o artista-docente em processo. In: VIII JORNADA LATINO AMERICANA DE ESTUDOS TEATRAIS. **Anais [...]**. Santa Catarina, 2015.

MOURA, Luiz Renato. **A iluminação Cênica no Trabalho do ator de Teatro**. 2014. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

MOTTA, Janaína Kremer da. Parecer ser para vir a ser: aproximações entre os discursos do verdadeiro e da presença na pedagogia do ator. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

NICOLETE, Adélia. Dramaturgia em colaboração: por um aprimoramento. **Subtexto**, Belo horizonte, n. 7, v. 10, p. 33-40, 2010.

OSTROWER, Faiga. **Criatividade e processo de criação**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

PEREIRA, Abimaelson Santos. **Transgressões estéticas e pedagogia do teatro: o Maranhão no século XXI**. 2012. 192 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012.

PORTELLI, Alessandro. **História Oral como arte da escuta**. Tradução: Ricardo Santhiago. São Paulo: Letras e Voz, 2016. 196 p.

POSSANI, Maria Alice. **Poeira na Estrada: rastros para pensar o trabalho do ator sobre si**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual e Campinas, Campinas, 2012.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista**. Editora Paz e Terra, 2018.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 135-143, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução: Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para sala de aula: um manual para o professor**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da Recepção. Tradução: Aline Casagrande. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 67-79, 2002.

SPINELLI, Diogo de Oliveira. **O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação, profissionalização e manutenção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

TELLES, Narciso. (org. ). **Artes da Cena: estudos sobre atuação e encenação**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017. 242 p. (Série Estudos Reunidos, v. 38).

TELLES, Narciso. (org. ). **Pesquisa em artes cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Modos de viver artista: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado. **Revista Aulas**, Campinas, n. 7, p. 59-96, 2010.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução: José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERAS, Elias Ferreira. **Travestis**: carne, tinta e papel.  
Curitiba: Editora Appris, 2020.

YAMAMOTO, Fernando. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012.

## Lista de publicações

**Carne Preta, Pele Rara:** contribuições para um Teatro Negro de Resistência

*Álvaro Renê Oliveira de Sousa*

**As Peles que Dançam:** pistas somáticas para outra anatomia

*Marise Léo Pestana da Silva*

**Casa e Vizinhança: Modos de Engajamento.** Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

*Érico Oliveira*

**A vida esculpida com os pés:** memórias inacabadas de um poeta andarilho

*Ethel de Paula*

**Memórias Brincantes:** um experimento a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo - Crato/CE

*Izaura Lila Lima Ribeiro*

**Intelectuais no Sertão:** o Club Romeiros do Porvir, a produção e circulação de representações em torno da intelectualidade, da cidade do Crato-CE e dos sertões (1900-1910)

*Johnnys Jorge Gomes Alencar*

**A Experiência da Cia. Ortaet de Teatro no Centro-sul cearense:** percurso pedagógico e processos criativos

*José Brito da Silva Filho*

**“Rei de Paus na avenida de novo!”:** coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu cearense

*Lais Cordeiro*

**Da Porcelana aos Trapos:** bonecas e memórias femininas no processo de poiesis

*Larissa Rachel Gomes Silva*

**Passa um filme na cuca:** recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará

*Luciene Ribeiro de Sousa*

**Gênero na cena performativa-política de Fortaleza**

*Manoel Moacir Rocha Farias Júnior*

**Itinerários no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade Estadual do Ceará (1958-1968): a coleção Arthur Ramos como discurso**

*Maria Josiane*

**Dos engenhos à usina: patrimônio e cultura material canavieira do Cariri cearense (anos 1930-1970)**

*Naudiney de Castro Gonçalves*

**Escritos de uma Guerra Planetária**

*Noá Araújo Prado*

**Do Museu Fonográfico ao Arquivo Nirez (1969 - 1983): o engajamento cultural de Nirez em prol do passado de Fortaleza e da música popular**

*Renato Araújo*

**Invocação para o fim: o Sertão como arquivo**

*Ridimuin*

**Corpos Precários: pedagogia e política na experiência do corpo**

*Renata Kely da Silva*

**Grupo Independente de Teatro Amador  
(GRITA): Resistência Cultural e Apropriação  
Artística no espaço de Fortaleza (1973-1985)**

*Thaís Paz de Oliveira Moreira*

**Entre a mangueira do fato e a corrente  
de ouro: um estudo antropológico sobre a  
memória e os espaços, a partir das narrativas  
fantásticas de moradores da comunidade  
quilombola da Serra do Evaristo, Baturité-CE**

*José Wilton Soares de Brito Souza*

**Fotografia e memória no corpo divino:  
Orixá encarnado**

*Yasmine Moraes*

Confira a coleção completa em:  
[arteurgente.com.br](http://arteurgente.com.br)

A Coleção de Saberes, ação que integra o Arte Urgente, propõe a valorização de pesquisas acadêmicas, como forma de fortalecimento e incentivo a pesquisadores nos campos da arte e da cultura no Ceará. A iniciativa cria uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso, expandindo os horizontes da aprendizagem e do conhecimento.

São 20 trabalhos que trazem reflexões contemporâneas em arte e cultura no estado, com temas relacionados às áreas de: artes visuais, audiovisual, circo, cultura popular, dança, teatro, literatura, música, performance, produção cultural, políticas culturais e patrimônio cultural.

Realização

Instituto  
**BR**



QUITANDA  
"Soluções Criativas"



Labs.  
Culturais

Prod. Executiva

CINCO  
ELEMENTOS  
PRODUÇÕES

MARCO  
OPERA

Apoio Institucional

PORTO  
DRAGÃO



INSTITUTO  
DRAGÃO  
DOMAR



Apoio

Este projeto é apoiado pelo Secretário Estadual da cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.017, de 29 de junho de 2020.

LEI  
ALDIB  
BLANC



ceará  
cultura  
SECRET



CEARÁ  
GOVERNO DO ESTADO  
SECRETARIA DA CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA

MINISTÉRIO DO  
TURISMO



PÁTRIA AMADA  
BRASIL  
GOVERNO FEDERAL