

# GRUPO INDEPENDENTE DE TEATRO AMADOR (GRITA):

Resistência Cultural e Apropriação  
Artística no espaço de Fortaleza  
(1973 - 1985)

Thaís Paz de Oliveira Moreira

## **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

# **GRUPO INDEPENDENTE DE TEATRO AMADOR (GRITA):**

Resistência Cultural e Apropriação Artística  
no espaço de Fortaleza (1973 - 1985)

**Thaís Paz de Oliveira Moreira**



**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

#### Catálogoção

Gustavo Augusto-Vieira

M838g MOREIRA, Thaís Paz de Oliveira; 1986 -

Grupo Independente de Teatro Amador (Grita): Resistência cultural e apropriação artística no espaço de Fortaleza (1973-1985) / Thaís Paz de Oliveira Moreira - 1a ed. - Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021.

3500 kb; PDF. (Coleção de Saberes)

ISBN 978-65-84558-05-2

1. Teatro amador 2. Ditadura militar  
I. Título

CDD: 792



#### MATRIZ

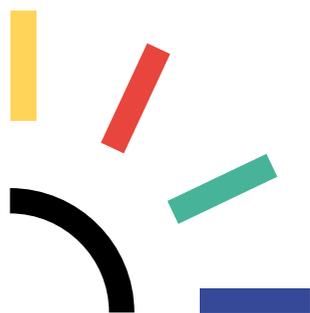
Av. Historiador Raimundo Girão, 366 - Praia de Iracema - Fortaleza - CE - CEP 60060-570

#### 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 14.017, de 29 de junho de 2020.



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO





# Sumário

<b>Ecologia de Saberes</b>	9
<b>Conhecimento e formação como políticas culturais</b>	13
<b>Uma coleção de saberes urgente</b>	15
<b>Agradecimentos</b>	19
<b>Prefácio</b>	22
<b>Introdução</b>	29
<b>Grita: Surgimentos, Lideranças e Ideologia</b>	41
O Grupo Independente de Teatro amador	44
José Carlos Matos e Oswald Barroso: Liderança e Intelectualidade	70
“Independente” e “Amador”	94
<b>“Este mundo, tal como está feito, não é suportável”: Produção Teatral e Ditadura Militar</b>	115

“Calígula” e o (re)existir: nasce um grupo teatral	120
Existir, produzir e resistir	132
“Fala Favela”: a cidade e suas representações	157
<b>Fortaleza: a cidade como palco</b>	<b>181</b>
Uma cidade cerceada: práticas culturais em Fortaleza	184
“Atores exigem palcos para o teatro cearense”: por um engajamento político e popular	211
“Prossegue o programa de teatro ambulante do Grita”: Estratégias de apropriação do espaço urbano	245
<b>Conclusão</b>	<b>275</b>
<b>Referências</b>	<b>281</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 poé-sis 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.**



*Em homenagem à memória dos  
meus pais, especialmente para  
Marcus Fabio Teixeira Mota Lima,  
que me ensinou a lutar pela liberdade  
e a resistir sempre!*



## Agradecimentos

Agradeço a Deus e à minha família os incentivos que sempre recebi em relação às minhas escolhas acadêmicas, em especial, à minha mãe, Soraide Paz de Oliveira Lima, fonte de inspiração e ao meu padrasto, Marcus Fabio Teixeira Mota Lima (in memoriam), aquele que plantou a semente de historiador em mim.

Ao meu companheiro, Francisco Barbosa, que muitas vezes acredita mais em mim do que eu mesma. Obrigada pelo apoio e incentivo para a publicação deste trabalho e por seguir junto.

Ao meu amigo, Pedro Henrique, que na época da escrita deste trabalho teve paciência, muita paciência, e contribuiu de sobremaneira com suas leituras e visão de historiador que tanto me ajudaram. É preciso haver ternura quando precisamos ser rocha. Você foi minha ternura!

Agradeço ao meu irmão, Márcio Leite, e à minha cunhada, Nara Santos. Aos meus amigos e aos colegas de trabalho, que tanto me viram aflita no processo de escrita, obrigada por me ouvirem, me aguentarem e me esperarem! Uma lembrança especial à querida Bárbara Sabino, que sempre foi uma agitadora e torcedora da minha trajetória acadêmica.

Agradeço aos amigos conquistados durante o Mestrado por todos os debates e trocas enriquecedoras, tornando esse processo um tanto menos solitário. Obrigada, Angerlânia, por tantas vivências, viagens e trabalhos apresentados. Obrigada, Eustáquio, por sempre ser solícito, gentil e disponível.

Obrigada, Thiago, por mostrar tanta garra e dedicação, irradiando a todos. Um agradecimento especial à Lia, por ter sido uma amiga, parceira e companheira em todos os momentos. Sem você, essa caminhada seria ainda mais difícil!

A todos os entrevistados, que, gentilmente, concederam seus depoimentos a esse trabalho.

Ao financiamento da CAPES para o desenvolvimento do trabalho, permitindo maior dedicação e aprofundamento.

Aos professores, com os quais cruzei e que tanto me ajudaram nessa jornada, em especial, aos professores Carlos Jacinto, Damasceno, Samuel Carvalheira e Antônio de Pádua. Ser professor vai além da academia, poder saber que tinha o caminho do diálogo aberto com vocês, muitas vezes, tranquilizou-me em minhas angústias.

A todos que contribuíram de maneira direta e indireta na realização deste estudo dissertativo, ou mesmo que sempre tinham uma palavra de apoio, esperança ou, simplesmente, paciência em aguardar a passagem deste momento. Agradeço, especialmente, ao amigo João Paulo Peixoto, por sua rica contribuição na reta final do trabalho, bem como à amiga Leila Sousa, que não pensou duas vezes quando pedi sua ajuda como profissional da geografia para a elaboração de uma figura de localização; e à Natália Batista, que compartilhou angústias e sugeriu caminhos. Que sorte a minha ter amigos como vocês.

Agradeço, imensamente, aos professores membros da banca examinadora, Prof. Dr. Edmilson Maia e a Profa. Dra. Sônia Meneses, que se disponibilizaram de imediato ao nosso convite e que, além disso, em suas práticas pessoais e profissionais, colaboram na luta pela manutenção da memória, pela continuidade democrática e pela resistência que se faz tão necessária.

Por fim, agradeço especialmente à minha orientadora, Profa. Dra. Valéria Alves que, desde o início, se disponibilizou, se empolgou e me acompanhou em cada avanço. Soube ser professora, orientadora, colega de profissão e parceira de lutas e angústias. Aprendi muito nesse processo e, apesar dos percalços, acredito que poder chegar ao “fim” ao lado de uma mulher é uma vitória. Este trabalho é uma vitória nossa, assim, eu o dedico- também a você!

Enfim, a todos, o meu sincero muito obrigada!

# Prefácio

*“Para onde quer que o expulsem, para lá vai  
a revolta, e donde é escorraçado  
fica ainda lá o desassossego”*

*Bertold Brecht.*

Os anos 1970 foram marcados, no Brasil, pelo auge das medidas de cerceamento das liberdades, com aumento das prisões, torturas e exílio da oposição ao governo autoritário. Mas o período também ficou conhecido pelo “milagre econômico”, com o avanço do processo de modernização conservadora e da propaganda ufanista. “Pra frente Brasil” e “Brasil: ame-o ou deixe-o” eram slogans das campanhas publicitárias oficiais. E, em meio à vigência do AI-5, com o recrudesimento da violência contra os opositores, a ditadura militar consolidava-se e ampliava sua base de apoio, principalmente junto às classes médias. Contudo, apesar da censura severa, a produção cultural e artística no País seguia intensa. Muitos artistas, em todos os setores, produziam, inclusive, como forma de resistência.

É nesse contexto e tomando como ponto de partida as experiências teatrais no Ceará durante o período autoritário (1973-1985), que o estudo apresenta a trajetória do Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA – em Fortaleza. Problematizando a memória de seus integrantes – diretores e atores –, as estratégias e táticas utilizadas foram rastreadas a fim de compreender a produção teatral do grupo, bem como as formas de resistência às medidas autoritárias vigentes e a

tentativa de aproximação com a comunidade local. O estudo amplia o debate sobre a História e o Teatro, discussão fértil no meio acadêmico, e que dá visibilidade para a trajetória do teatro cearense.

Boa leitura!

*Valéria Aparecida Alves*

## **GRITA História e Cultura**

Resultado de uma pesquisa persistente e meticulosa, escrito com rigor acadêmico, riqueza de informações e paixão, o livro de Thais Paz revela a vida de um grupo de teatro em uma época de censura e amordaçamento. Para tal, a autora consultou jornais e revistas alternativos e da grande imprensa, livros (especialmente *Fazer Teatral: Uma Forma de Resistência*, da teatróloga Erotilde Honório) e entrevistou participantes do grupo em foco. Para realizar suas análises, Thais Paz embasou-se em vasta bibliografia teórica (63 livros) sobre cultura e história, usou farta documentação e deteve-se, particularmente, nas encenações encetadas pelo grupo, das peças *Calígula*, de Albert Camus; *O Reino da Luminura* ou *A Maldição da Besta-Fera*, de Oswald Barroso; e *Fala Favela*, de Adriano Espínola.

As sementes da experiência do Grupo Independente de Teatro Amador, a autora encontrou no chamado teatro de protesto da década de 60, grupos Opinião, Arena, Oficina, Gruta (no Ceará), na prática dos Centros Populares de Cultura (da UNE), e no pensamento de teatrólogos, como Brecht, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Experiências anteriores à do Grita, que também foram alvo da repressão durante a ditadura militar.

Para tal, localizou a trajetória do Grita em uma conjuntura nacional de ditadura e censura, mas em uma época em que os ideais socialistas de um mundo novo enchiam de esperanças a luta dos povos no panorama internacional. Numa época que, em Fortaleza, o trabalho artístico de uma companhia como o Grita, além da vigilância da censura oficial, enfrentava a crítica de uma elite intelectual, inclusive de teatristas, que, em parte, classificava seu trabalho e o de outros grupos semelhantes com ditos jocosos, como: “Peça ruim, com debate no fim!”.

Desse modo, as raízes do Grita são localizadas pela autora, além de na herança do teatro de protesto, inicialmente no mundo universitário e, depois, no universo dos movimentos populares. Oriundo de ex-alunos do Curso de Arte Dramática da UFC, o Grita, desde seu início, foi alvo da vigilância da censura e dos órgãos de repressão, principalmente quando enveredou pelos rumos da arte popular. Nessa luta, contudo, encontrou apoio na imprensa e nos políticos de oposição.

No mesmo canteiro que o Grita brotou cresceram grupos de todo o Brasil, como o União e Olho Vivo, de São Paulo e, particularmente, grupos do Nordeste, como os dirigidos por Racine Santos (R.G. do Norte), Tácito Borralho (Maranhão), mas também grupos dos demais estados da região. No Ceará, também foram muitos esses grupos entre os quais, Literarte, Palmares, Garra, Mocup (Pirambu), Motan (Zé Walter), além de outros grupos, como um do Mucuripe, (todos em Fortaleza), mas também grupos espalhados em municípios do interior, com destaque para Crateús, Iguatu, Crato, Juazeiro do Norte, Sobral e Limoeiro do Norte.

Numa cidade onde os teatros convencionais eram ocupados por companhias particulares, o Grita plantou seu trabalho em terrenos outros, como auditórios (a exemplo do

da Casa Paroquial da Igreja de São Raimundo), em salões comunitários, terreiros e ruas.

Por outro lado, foi alimentado pelo apoio combativo dos movimentos populares e de instituições a ele ligadas, como a Fase (Federação de Órgãos de Assistência Social e Educacional), Associações Comunitárias, Sindicatos, Igreja progressista, especialmente dos CACs (Centros de Ativação Cultural), semelhantes aos hoje chamados “pontos de cultura”. Apesar da censura, que proibiu, por exemplo, as encenações de textos de Oswald Barroso (*O Reino da Luminura*, pelo Grita; e *Almanaque Poético de uma Cidade do Interior*, pelo Literarte, dirigido por Ivonilo Praciano), seu trabalho sempre recebeu ampla cobertura da imprensa (tanto a convencional quanto a alternativa).

Para ampliar a rede dos que com ele colaboravam, seus participantes procuravam morar junto ao povo e ter atividades que contribuíssem com o trabalho do grupo, no mínimo, que não atrapalhassem. Dessa seiva se alimentaram.

Em seu estudo, Thais divide a vida do Grita em três fases, uma procedente da formação universitária dos seus membros, outra voltada para um teatro político de resistência à ditadura, e uma terceira resultante de um mergulho na cultura e na vida popular. Desse percurso brotaram dez espetáculos, atividade intensa, da qual participaram ativamente (umas mais outras menos) cerca de uma centena de pessoas, entre as quais, nomes de destaque na cidade, como Eduardo Braga, Ivonilson Borges, Fausto Nilo, Luiza de Teodoro, Petrúcio Maia, Erotilde Honório, Descartes Gadelha, Mércia Pinto, Stênio Diniz, Adriano Espínola, Ângela Linhares, Paulo Ess, Joca Andrade, Jô Abreu, Rejane Reinaldo, Nirton Venâncio, Graça Freitas e Chico Alves.

A vida do grupo foi sempre coerente com sua sigla: Grita. Grupo porque coletivo. Nele tudo era resolvido democraticamente, por voto. Muitas vezes até mesmo as soluções de cena. Seus membros procuravam morar próximo uns dos outros e das comunidades onde atuavam para facilitar os contatos e a compreensão mútua. Buscavam ligações com coletividades de teatro, no estado e no País, assim como trabalhar em instituições ligadas à vida popular. Além disso, o grupo sempre foi participante ativo de mostras, festivais e entidades representativas dos teatristas, como a Federação Estadual de Teatro Amador (do Ceará) e a Confederação Nacional de Teatro Amador (ambas chegaram a ser presididas por José Carlos Matos).

Independente porque fora sistema, seja dos governos, seja do poder econômico. Daí sua total autonomia. É amador, não porque lhe faltasse competência, rigor, disciplina, estudo, profissionais, mas porque seu trabalho era feito por amor e não por dinheiro, já que todos os seus membros tinham outras ocupações remuneradas.

O trabalho de Thaís Paz mostra o percurso do Grita por todas as regionais de Fortaleza, apontando os bairros da cidade onde ele esteve presente, assim como suas sedes, que variaram do centro de Fortaleza ao bairro popular de São Raimundo. Em suas caminhadas, o Grita e seus integrantes, além de instalados em sede e residências, nos bairros da periferia, buscavam retratar a vida e a linguagem popular para comunicar-se melhor com seu público. Verdadeiras aventuras eram protagonizadas por eles nos bairros e favelas de Fortaleza, a exemplo das favelas da Muriçoca e a do Cajueiro Torto, temas de reportagens minhas, publicadas no jornal O Povo, onde eu trabalhava. Com o apoio da Federação de Bairros e Favelas, o Grita encontrava sempre, no mundo popular, um público ávido para conhecer e fazer teatro, inclusive as crianças.

Todo o florescer do Grita deu-se numa época em que multiplicavam-se no Ceará grupos de arte alternativos em todos os campos, seja no teatro, na literatura, na música, no cinema, nas artes plásticas etc. Artistas e intelectuais, em geral, povoavam livrarias, bares e outros locais de encontro. Numerosas publicações, como páginas de jornais e revistas, tanto da grande imprensa quanto alternativos, como o jornal Nação Cariri e a revista Comboio divulgavam sua vida cultural.

Como frutos de toda essa atividade, o Grita, nos seus 20 anos de existência, produziu dez espetáculos, com destaque para O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera que, apesar de suspenso pela Censura, fez 31 apresentações em 19 bairros, reunindo cerca de 5.500 espectadores, ao todo.

Dessa maneira, com raízes fincadas nas tradições cênicas populares, o GRITA constituiu-se num tronco, do qual brotaram muitas ramificações, algumas mais robustas, outras mais passageiras. Teatros, circos, companhias teatrais, grupos de teatro de rua e de bonecos, atores, humoristas, bonequeiros, músicos, cantores, contadores de histórias e uma multiplicidade de outros artistas. Dele, surgiram grupos como a Cia. Boca Rica de Teatro, Circo Tupiniquim, Formosura, Teatro de Caretas, e inúmeros performances, como Costa Sena, Aldoanísio e Ferreira Júnior, entre outros.

**Oswald Barroso**  
Março de 2021

*“Eu não resisto à tentação de ser livre.”* |  
*(José Carlos Matos)*

# Introdução



Não são meras lembranças, são pontos de vistas. As lutas de outrora não nos ensinam como lutar hoje, elas nos fazem ver que conflitos ditos por encerrados ainda estão por aí, apesar das histórias oficiais e/ou recontadas. (MAIA, 2008, p. 20)

Quando iniciei esta pesquisa, nem em meus mais profundos pesadelos, suspeitei de todos os desdobramentos políticos e nacionais que ocorreriam ao longo desta jornada. Pesquisar sobre o período da ditadura militar é um constante trabalho de ativamente da memória. Como Maia apontou acima, “não são meras lembranças”, já que perceber que precisamos, cotidianamente, lembrar essa memória e aprender a lutar, pois os “fantasmas”, que constituíram o período mais autoritário da história do Brasil, ainda estão por aí, presentes, vivos. São pontos de vista cotidianos que, como artista e historiadora, me sinto na obrigação de combater, desconstruir e ser resistência dia após dia.

Este trabalho tem por objetivo pesquisar o Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA. Mas como chegamos ao grupo? Ao longo da minha graduação em História, na Universidade Estadual do Ceará (UECE), enquanto passava paulatinamente pelas primeiras disciplinas de pesquisa, sempre tinha uma ideia em mente, pesquisar o teatro

durante a ditadura militar. Essa vontade não existia por acaso. Junto ao curso de História, também cursava Artes Cênicas, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).

Fui aluna do primeiro curso superior de Teatro do Ceará e, naquele lugar, sabia que estava participando da construção da História do Teatro Cearense. Ainda no curso de Teatro, cursei a disciplina de História do Teatro Cearense e lembro da euforia sentida, pois realmente acreditava que tal experiência me faria achar meu objeto de pesquisa, porém, logo depois, veio o vazio, uma lacuna não preenchida. Lembro de ter me questionado: “Será que a História do Teatro Cearense era apenas aquela apresentada naquela cadeira?”.

Não satisfeita e incentivada pelos professores das disciplinas de pesquisa do curso de História, fui às fontes. A ideia era buscar nos jornais informações daquele período, algo que pudesse despertar meu olhar de pesquisadora. Assim, garimpando e lendo jornais do arquivo do Teatro José de Alencar, li, pela primeira vez, o nome “Grupo Independente de Teatro Amador”. A matéria tratava de uma discussão exaltada entre Oswald Barroso e Ricardo Guilherme. O tema da discussão era sobre espetáculo dirigido por Oswald e encenado pelo Grita. Ricardo Guilherme havia tecido ácida crítica ao trabalho e, por ambas as partes disporem de espaço no jornal, a discussão cresceu em proporções e em publicações.

Estava lançada a semente curiosa da pesquisadora em mim. Quem era esse grupo? Como eu nunca tinha ouvido falar antes? Mergulhei de cabeça para tentar descobrir mais sobre o Grita. Infelizmente,

como pessoa de teatro, mas, felizmente, como pesquisadora da história, o grupo estava mergulhando numa grande lacuna historiográfica. Naquele primeiro momento, quando da escrita de meu trabalho monográfico, resolvi restringir o estudo ao único espetáculo do grupo com grande visibilidade nos jornais, pois havia sofrido dois processos contraditórios de censura, além da facilidade de acesso ao seu autor, Oswald Barroso. Assim nasce *O Reino da Luminura* ou *A Maldição da Besta-Fera: Teatro censurado em Fortaleza*.

A partir desse primeiro trabalho, a compilação de fontes só aumentou, jornais, entrevistas, um livro sobre o Grita, espetáculos encenados pelo grupo, etc. Enfim, quanto mais fontes, maiores eram minhas problematizações e inquietações em relação ao atual objeto de estudo. Dessa forma, surgiu a problemática deste trabalho: Quais foram as táticas de resistência cultural do Grita e quais foram suas estratégias de apropriação espacial e cultural da cidade de Fortaleza, entre os anos de 1973, quando surge o coletivo, até 1985, quando se inicia o processo de abertura política? A proposta traz como objetivo compreender o processo de formação do grupo, trajetória, espetáculos e formas de resistência no contexto de cerceamento das liberdades.

As fontes utilizadas são: entrevistas com ex-integrantes do grupo, jornais (*O Povo, Gazeta de Notícias, Mutirão, Nação Cariri e Diário do Nordeste*), documentos oficiais de censura e, por fim, os textos dramáticos, dando ênfase aos textos de *Calígula, O Reino da Luminura ou*

*A Maldição da Besta-Fera e Fala Favela.* Para melhor análise desse material documental estabelecemos algumas linhas metodológicas. A análise do Grita só foi possível com a junção de aspectos históricos e artísticos, que só pôde ocorrer com o surgimento de novas perspectivas históricas fomentada nas últimas décadas.

Esse alargamento, vinculado à perspectiva cultural, começou a adquirir importância histórica a partir do momento que poderia indicar as relações que os homens estabeleciam com a política, os conflitos nela encontrados, assim como a visão de mundo expressa numa obra de arte. Em alguma medida, toda obra artística passou a ser um elemento com capacidade de explicar a sociedade que o produziu, possibilitando a construção de um diálogo entre a cultura e a história. Dentro dessa perspectiva, buscou-se entender como o teatro pode contribuir com a compreensão da história, possibilitando um diálogo profícuo entre as artes cênicas e a disciplina histórica. (BATISTA, 2017, p. 22)

Essa visibilidade de análise histórica para as artes e grupos artísticos, em geral, proporcionou um caminho ousado para o nosso trabalho. Não são poucos os conflitos teóricos e metodológicos ao se analisar peças teatrais em perspectiva histórica. Em geral, costuma-se analisar as representações por meio de fragmentos dispersos. Por isso, para tentar entender a cena ocorrida no passado, é necessário localizá-la em seu tempo, se aprofundar em

conhecer o grupo que a produziu e a buscar documentos, ou mesmo, fragmentos de documentos, para colaborar no exercício de composição do que teria sido sua encenação e repercussão.

Como analisar um texto teatral como fonte da História? A História tem como objetivo encontrar na análise um passado que efetivamente ocorreu, enquanto a ficção, apresentada na obra, seria uma forma peculiar da realidade, sem compromisso com documentos e fatos. (BATISTA, 2017). Natália aponta para o entrecruzamento de elementos para a melhor análise do espetáculo, dando abertura para, além do uso do texto, a abordagem de entrevistas, folhetos, imagens, jornais, etc.

A utilização de fontes impressas, em especial, o jornal, também torna necessário o uso de uma metodologia específica para o trato com materiais dessa natureza. É essencial estar atento não só ao jornal, mas também aos seus autores, produtores, patrocinadores. Nós trabalhamos com dois tipos de jornais, tanto os de grande circulação quanto os alternativos. É importante sempre destacar os momentos e o que era importante abordar por tais jornais quando da elaboração da reportagem por nós escolhidas. Em razão do recorte temporal, não há como deixar de lado também o espectro da censura dentro dos impressos jornalísticos, pois se torna um meio fundamental de análises das ideias e projetos políticos, da questão social, da influência do Estado e da censura, etc. (LUCA, 2009, p. 130).

A utilização da metodologia da *História Oral* ajuda a compor a narrativa sobre o Grita, sua proposta artística e seus espetáculos. As entrevistas permitiram compreender a atuação dos sujeitos envolvidos no Grita, seja como integrantes ou convidados. A intensão foi problematizar a memória construída em torno do grupo e de seus líderes. “A História Oral sem o apoio teórico reduz o trabalho produzido a uma simples transcrição de entrevistas, carente de uma explicação reflexiva que venha enriquecer os resultados obtidos com a nova metodologia adotada” (JUCA, 2011, p. 31). As entrevistas devem ser organizadas em função do interesse de pesquisa. Hall, porém, salienta que:

[...] hoje em dia somos todos um pouco menos ingênuos, me parece, e reconhecemos que a história oral está longe de ser uma história espontânea, não é a experiência vivida em estado puro, [...] os relatos produzidos pela história oral devem estar sujeitos ao mesmo trabalho crítico das outras fontes que os historiadores costumam consultar (HALL, 1992, p. 157-160).

Nesse mesmo sentido, Hall ainda aponta que “as entrevistas da história oral mostram menos a experiência direta dos informantes do que o resultado do trabalho que a memória faz com essa experiência” (HALL, 1992, p. 157). O trabalho com a fonte oral seguiu com certo rigor metodológico, com elaboração de roteiro específico para a pesquisa, a captação e transcrição das entrevistas e, por fim, a análise das informações obtidas.

O rigor metodológico dos passos ajudaram a estabelecer uma relação comunicativa que está presente “em todas as formas de coleta dos relatos orais, pois estes implicam sempre um colóquio entre pesquisador e narrador” (QUEIROZ, 1991, p. 6). De fato, não se pode nunca abarcar o real como ele é. Deve-se, ainda, salientar que, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1987, p. 17).

Realizamos, ao todo, oito entrevistas durante o processo de pesquisa. Os entrevistados foram: Oswald Barroso, Erotilde Honório, Paulo Ess, Graça Freitas, Ricardo Guilherme, Regina Brandão, Nirton Venâncio e Adriano Spínola. Todos participaram de alguma maneira do grupo, direta ou indiretamente. Nessa perspectiva, o entrecruzamento de fontes foi fundamental para a construção de uma narrativa histórica.

Sobre a estrutura da dissertação, organizamos da seguinte forma: no primeiro capítulo, intitulado *Grita – Surgimento, lideranças e ideologia*, buscamos investigar os aspectos mais gerais do grupo, tais como seu surgimento e memória. O capítulo se dividiu nos seguintes tópicos: *1.1 O Grupo Independente de Teatro Amador*, utilizando, principalmente, jornais e entrevistas como fonte. Esse tópico apresenta e localiza o grupo, fazendo, desde já, uma abordagem sobre as *táticas e as práticas* desenvolvidas pelo coletivo. O segundo tópico, intitulado *José Carlos Matos e Oswald Barroso: Liderança e Intelectualidade*,

discorre sobre a importância da figura do intelectual, bem como, percebe, a partir da análise, o desenvolvimento de uma construção da memória a respeito da identidade de um grupo. Finalizamos com tópico que chamamos de “*Independente*” e “*Amador*”, procurando expor a base ideológica defendida e articulada pelo Grita. Entender como os termos *Independente* e *Amador* permeiam e compõe o coletivo nos ajuda a identificá-los ideologicamente, bem como politicamente. O uso da obra *O Fazer Teatral: Uma forma de resistência*, de Eroltilde Honório, foi preponderante nesta análise.

No segundo capítulo, intitulado *Este mundo, tal como está feito, não é suportável*: *Produção Teatral e Ditadura Militar*, mergulhamos na análise das escolhas dramatúrgicas do Grita. Dessa forma, esse aprofundamento ajudou a traçar um perfil, uma personalidade para o grupo. As principais fontes utilizadas nesse capítulo foram os textos dramáticos, jornais, entrevistas e um documento de censura. O primeiro tópico, “*Calígula*” e o (re)existir: *nasce um grupo teatral*, discorre e analisa o espetáculo que funda o coletivo. De cunho existencialista, o espetáculo agita a cena teatral e expõe a ousadia que irá marcar o Grita durante toda a trajetória nos palcos. O segundo tópico, *Existir, produzir e resistir*, aborda o estudo sobre a primeira produção autoral. *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* foi o espetáculo que mais inseriu o coletivo dentro da perspectiva da comunicação popular. Com essa peça, o Grita circulou por muitas comunidades periféricas e teve de lidar com os desdobramentos causados pela censura do espetáculo. O último tópico se intitula

*“Fala Favela”*: a cidade e suas representações e analisamos a peça que aborda a remoção violenta dos moradores da favela da José Bastos. Espetáculo crítico, com objetivos claros de denúncia, apresenta a cidade e sua representação por meio da arte teatral do Grita.

*Fortaleza: a cidade como palco* é o nome do nosso último capítulo, buscamos situar a cidade culturalmente e entender os desdobramentos desses artistas na urbe. Assim, as fontes principais utilizadas foram os jornais cearenses. Os conceitos de *campo, poder e estratégia* nos embasam na análise do capítulo. O primeiro tópico, o qual nomeamos *Uma cidade cercada: práticas culturais em Fortaleza*, apresenta o panorama artístico, cultural e teatral da cidade nos anos do nosso recorte. No segundo tópico, “Atores exigem palcos para o teatro cearense”: por um engajamento político e popular, analisa, principalmente por meio dos jornais, as disputas por maior acesso aos espaços teatrais oficiais da cidade, apontando uma disputa de poder entre os que “controlavam” ou geriam esses espaços e os grupos amadores e/ou periféricos. Por fim, *“Prossegue o programa de teatro ambulante do Grita”: Estratégias de apropriação do espaço urbano* nomeia o último tópico, tendo por objetivo principal entender e analisar as estratégias de apropriação e circulação das peças do Grita por Fortaleza.

A relevância da pesquisa é percebida quando as práticas e experiências do Grita na cidade se desdobram e podem ser encontradas latentes ainda hoje. Seja como influenciadores, seja como resistência,

seja como articulação teatral, ainda não foi identificado outro grupo com maior efervescência e dinamização das artes teatrais, se relacionando diretamente com uma articulação e com o engajamento social e popular.

Nessa perspectiva, a apropriação do espaço urbano pelo grupo se torna deveras pertinente. Em entrevista, Graça Freitas, ex-integrante do coletivo, esboça um pouco de como ocorria essa ação dentro das comunidades:

[...] assim, nós fomos na (favela) São Raimundo, nós fomos na favela, como é, no Nova Esperança, que é no Papicu, ali perto do Hospital Geral, é...na favela lá pras bandas de Itaitinga, não é Itaitinga ainda não, Fortaleza, Pedras, que agente chamava Pedras (...) eu lembro que aqui na Cidade dos Funcionários, nós fomos, a gente ia de tarde, conversávamos com os jovens, conversávamos, falávamos da importância, aí divulgava na comunidade, aí convidava uma liderança comunitária, a gente conversava, aí depois a gente fazia as apresentações...(FREITAS, G. Entrevista realizada em 17.08.2016).

Com uma proposta que destoa dos encantos do consumo, a estratégia de estabelecimento do diálogo e parceria com a comunidade chama a atenção para buscar entender os mecanismos de articulação do grupo em sua cidade.

A pesquisa encontra seu lugar de existir quando se insere nos desdobramentos da História do Teatro Cearense, que, por vezes, passa despercebido, mas que vive, viveu e se construiu deixando rastros. A memória de uma cidade e de sua cultura é de extrema importância na construção e no entendimento do nosso ser e fazer social. “A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado” (BLOCH, 2001, p. 65).



# Grita – Surgimentos, Lideranças e Ideologia



Neste capítulo, buscamos problematizar aspectos gerais sobre o teatro e a ditadura militar, dando destaque especial ao surgimento e a memória do Grupo Independente de Teatro Amador (Grita) em Fortaleza. Partindo da construção do percurso do grupo e de suas táticas de resistência cultural na cidade, buscando o diálogo entre as narrativas e memórias de seus integrantes.

Pensar nos objetivos do grupo e características de seu surgimento é, também, compreender como e por quem esse grupo foi composto. Importante destacar que restringiremos nossa análise ao período compreendido entre 1973, ano de nascimento do grupo, até 1985, englobando o período em que ocorre o processo de abertura política do governo militar no Brasil. Vale ressaltar que compreender o movimento estudantil em Fortaleza mostra-se relevante, em razão do perfil dos integrantes do Grita. Entre as referências destaca-se o estudo de Maia Júnior (2008), que abordou o movimento estudantil universitário entre os anos de 1962 e 1969 na cidade; bem como, o estudo de Airton de Farias (2007), que analisou a atuação dos grupos guerrilheiros de esquerda no Ceará, entre os anos de 1968 e 1972.

Iniciamos traçando o percurso e o perfil do grupo, bem como sua peculiar característica em circular com seus espetáculos nas periferias e favelas da cidade, fato esse pontuado e discutido como tática de resistência cultural empregada pelo grupo no período da ditadura militar. Posteriormente, temos como objetivo apresentar e caracterizar os principais líderes do Grita. José Carlos Matos e Oswald Barroso são analisados e comparados em sua trajetória como intelectuais que traçaram caminhos de liderança do grupo que, por vezes, tinham ideias mais aproximadas, e, por vezes, possuíam propostas mais diferenciadas.

Por fim, discuto a seguinte questão: O que significava ser um grupo independente e amador no contexto da ditadura militar em Fortaleza, e como o grupo se identificava com os ideais de engajamento político e popular? Nesse tópico, achamos pertinente uma maior problematização e aprofundamento da obra de Erotilde Honório Silva<sup>[1]</sup> - *O Fazer Teatral: uma forma de resistência*<sup>[2]</sup>. Em geral, a autora apresenta a trajetória do Grita de forma muito passional e aproximada. Estabeleceu forte relação com o grupo, tanto como espectadora quanto como diretora convidada em uma das montagens do grupo. Portanto, percebemos a relevância de uma maior criticidade na análise de seu livro, bem como de sua entrevista.

| 1 | Atualmente médica, mas também possuindo formação nas áreas de Comunicação Social, História, Música e Sociologia. Erotilde teve uma participação como diretora convidada do Grita e dirigiu o espetáculo “O Caldeirão: A Irmandade de Santa Cruz do Deserto”, em 1986. Bem como escreveu o livro *O Fazer Teatral: forma de resistência*, publicado em 1992, originado de sua dissertação de mestrado.

| 2 | Publicado em 1992 pela Universidade Federal do Ceará (UFC), que originalmente havia sido apresentado como Dissertação de Mestrado em Sociologia na mesma instituição. Com 229 páginas,

## O Grupo Independente de Teatro Amador

apenas uma edição e apresentação escrita por Oswald Barroso.

“Com a roupa encharcada e a alma repleta de chão  
Todo artista tem de ir aonde o povo está”<sup>31</sup>  
(Milton Nascimento, 1981)

| 3 | Álbum  
Caçador de Mim,  
1981.

O trecho da música “Nos Bailes da Vida”, de autoria do intérprete e compositor Milton Nascimento, retrata de forma poética uma das inquietações do grupo de teatro que atuou em Fortaleza de 1973 até o ano de 1993. Apesar do compositor se referir à música como arte propulsora da inquietude, é possível estabelecermos paralelo com a arte teatral e com a experiência do Grupo Independente de Teatro Amador (Grita), a necessidade de levar a experiência do teatro não só aos palcos e locais próprios para sua apreciação, mas também de estar onde o povo estava, ou seja, praças, periferias e favelas.

Durante a ditadura militar, o teatro, na forma de combate à repressão, ganhou evidência, em razão das ações para driblar as formas de cerceamento e censura. Escolas, faculdades, agremiações e grupos de estudantes filiados aos partidos políticos, manifestações de teatro, de música e de escrita eram comuns para expressar a insatisfação vivida na época. O contexto sócio-político e o ambiente repressivo reuniam grupos, tais como, estudantes, religiosos, operários, etc. na oposição ao governo autoritário.

Os dramaturgos Bertolt Brecht<sup>[4]</sup> e Augusto Boal<sup>[5]</sup> e os grupos Teatro de Arena, Oficina e Opinião, que têm como ponto comum a relação do teatro com a crítica sociopolítica, embasavam e influenciavam artistas que desenvolviam um trabalho artístico engajado.

O processo artístico engajado remontava, principalmente, ao início dos anos 1960, na proposta cepecista, nascido do anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC), que se posicionava política e culturalmente no País. Heloísa Buarque de Holanda destaca, em sua obra sobre o CPC, que a organização entendia o engajamento como uma obrigação artística de seu tempo, subdividindo a classe artística em subgrupos, de acordo com suas posições políticas e seu fazer artístico:

[...]o Manifesto postula o engajamento do artista e afirma que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” [...] Segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos “por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária consequente” (HOLLANDA, 1992, p. 17).

Influenciados pelos desdobramentos trazidos pela proposta do CPC, nascia o Grupo Independente de Teatro Amador (Grita), em 1973, com o objetivo de dinamizar o teatro “engajado”<sup>[6]</sup> de Fortaleza, dialogando com o “teatro popular”<sup>[7]</sup>.

| 4 | Dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo. Criador do teatro épico, influenciado pela sua vivência marxista, e do conceito de estranhamento. Seu trabalho como artista concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista. (1898 - 1956)

| 5 | Augusto Pinto Boal nasceu no Rio de Janeiro em 1931. Diretor, autor e teórico. Principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960. Criador do Teatro do Oprimido, metodologia internacionalmente conhecida que alia teatro à ação social. Faleceu em 2009.

“A proliferação de grupos de teatro popular surge entre nós no momento em que a sociedade civil no Brasil sofre os revezes de um regime autoritário...” (SILVA, 1992, p. 66).

[...] surge o GRITA, em 1973, a partir de um grupo de universitários, recém-saídos do Curso de Arte Dramática, estudantes da UFC e da ex-Faculdade de Filosofia do Ceará, com a intenção de mobilizar os intelectuais da Cidade, de estimular os grupos de teatro amadores existentes e como “uma reação ao clima de obscurantismo que dominava os meios culturais cearenses” (SILVA, 1992, p. 71).

Como destacado por Silva (1992), de início, o grupo não tinha uma linha específica de trabalho na área teatral (se seria popular, de rua, tradicional, panfletário, etc.), pois possuíam como principal objetivo a mobilização e a movimentação do cenário cultural cearense, que estava ainda “mergulhada no silêncio da ditadura” (SILVA, 1992, p. 71).

Em escala global, os acontecimentos ocorridos entre o final dos anos 1950 e o início dos anos de 1960 foram de grande efervescência. A Revolução Cubana (1959), a Independência da Argélia (1962) e a Guerra do Vietnã (1962-1975) despertaram sonhos e ideários contra a ordem capitalista em todo mundo, inclusive no Brasil e em Fortaleza. Esse movimento foi tão expressivo em nosso país que resultou na coalizão civil-militar,

| 6 | Teatro que apresentava como proposta temas políticos, sociais e de contestação.

| 7 | Teatro voltado para o “Povo” e não para as “Elites”. É considerado como teatro popular o Teatro de Rua, por exemplo.

desencadeando um golpe de Estado conservador e antirreformista, com origens bem mais profundas do que as ações de João Goulart em seu governo, como destaca Napolitano:

O Golpe foi o resultado de uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos de país, os quais faziam leituras diferenciadas do que deveria ser o processo de modernização e as reformas sociais. O quadro geral da Guerra Fria, obviamente, deu sentido e incrementou os conflitos internos da sociedade brasileira, alimentando velhas posições conservadoras com novas bandeiras do anticomunismo. Desde 1947, boa parte das elites militares e civis no Brasil estava alinhada ao mundo “cristão e Ocidental” liderado pelos Estados Unidos contra a suposta “expansão soviética”. A partir da Revolução Cubana, em 1959, a América Latina era um dos territórios privilegiados da Guerra Fria. Este pensamento, alinhado à “contenção” do comunismo, foi fundamental para delinear as linhas gerais da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), propagada pela Escola Superior de Guerra. A DSN surgiu no segundo pós-guerra, sintetizada pelo Conselho de Segurança Nacional dos Estados Unidos, e tem suas origens na Doutrina de Contenção do Comunismo internacional, também conhecida como Doutrina Truman (em alusão ao presidente dos EUA Harry Truman, que a formulou em 1947). Nessa perspectiva, os exércitos nacionais dos países subdesenvolvidos alinhados ao bloco capitalista liderado pelos EUA deveriam, primordialmente, cuidar da defesa interna contra a “subversão comunista

infiltrada”. A fronteira a ser defendida passaria a ser ideológica (e não mais geográfica) e o inimigo seria, primordialmente, um “inimigo interno”, que poderia ser qualquer cidadão simpatizante ou militante do comunismo. A Escola Superior de Guerra, criada no Brasil em 1949, foi um dos focos de disseminação e aperfeiçoamento dessa doutrina, que também era ensinada em escolas de formação de quadros militares nos EUA, como o National War College. Como seu corolário, surgiu outra doutrina nos anos 1950, elaborada por militares franceses que enfrentaram as guerrilhas nacionalistas locais na Indochina e na Argélia: a Doutrina de Contrainsurgência. Nela, dizia-se que o inimigo guerrilheiro deveria ser combatido por métodos policiais (que incluíam interrogatórios à base de torturas), além dos princípios militares tradicionais, e por vigilância e cerco estratégico das suas bases sociais e geográficas. (NAPOLITANO, 2016, p. 10).

Uma abordagem sobre o contexto político ajuda na elucidação sobre a composição e as referências políticas de grupos culturais como o Grita. Muitos dos seus integrantes eram oriundos do movimento estudantil, ou mesmo eram estudantes universitários que haviam experienciado as manifestações políticas e culturais protagonizadas pelos estudantes.

Tal como em várias partes do País, também no Ceará, o golpe civil-militar de 1964 trouxera efeitos dramáticos. Tardiamente, as esquerdas locais tentaram organizar algum tipo de resistência, passeatas, greves e saqueamentos (FARIAS, 2007).

Entretanto, o apoio ao golpe por parte do então governador Virgílio Távora, dos seguimentos empresarias, jornalísticos, eclesiásticos e das classes médias e populares cearenses garantiu o êxito da conspiração, em especial nos eventos de 6 de abril de 1964, quando da realização de uma Missa de Ação de Graças na Catedral de Fortaleza a favor da vitória “revolucionária”, bem como, em 16 de abril de 1964, a realização da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, em Fortaleza (FARIAS, 2007).

Contudo, o ano de 1968 foi um dos mais agitados no que tange aos confrontos entre a oposição e o governo autoritário no Brasil. Greves, passeatas e algumas ações armadas foram, em especial, promovidas por militantes de esquerda vinculados ao movimento estudantil e a organizações como a Ação Popular (AP)<sup>[8]</sup>, PCdoB<sup>[9]</sup>, PORT<sup>[10]</sup>, ALN<sup>[11]</sup> e o PCBR<sup>[12]</sup>.

Muitos estudantes – secundaristas e universitários – se envolveram em organizações e/ou manifestações que buscavam oposição ao regime e mudanças profundas na sociedade:

Não se sabe exatamente quantos cearenses foram detidos com o Golpe. O IPM instaurado pelo Exército e sob a responsabilidade do Tenente-Coronel Hugo Hortêncio de Aguiar, para apurar a “subversão”, contabiliza 229 detidos, trancafiados sobretudo nos quartéis do 23º Batalhão de Caçadores (23ºBC), da Polícia Militar e da 10ª Região Militar (10ª RM). A relação, contudo, não está completa [...] (FARIAS, 2007, p. 55).

| 8 | A Ação Popular foi uma organização política de esquerda extraparlamentar, criada em junho de 1962, a partir de um congresso em Belo Horizonte, resultado da atuação dos militantes estudantis da Juventude Universitária Católica (JUC) e de outras agremiações da Ação Católica Brasileira.

| 9 | O Partido Comunista do Brasil é um partido político brasileiro de esquerda, baseado ideologicamente nos princípios do marxismo com expressão nacional e forte penetração nos meios sindicais e estudantis. Originalmente, foi criado em 1958 como uma dissidência alinhada ao stalinismo dentro do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Farias (2007) busca desconstruir “essa visão pacífica e de concórdia sobre o Ceará, sem atritos, conflitos, lutas e movimentos sociais [...]” (FARIAS, 2007, p. 44). Afirma, ainda, que:

Em meio ao caldeirão político e cultural dos anos 60, vários cearenses tiveram a ousadia de empunhar armas num sonho audacioso visando derubar o sistema capitalista vigente e possibilitar a criação de uma sociedade diferente, mais justa, digna com os pobres e excluídos, e que fosse uma etapa para a implantação do socialismo no Brasil (FARIAS, 2007, p. 44).

Entre os militantes, alguns optaram pela via armada, engajando-se no movimento de guerrilha, outros saíram do Ceará. Alguns desistiram e tentaram levar suas vidas da forma mais “normal” possível e outros optaram pela transformação social por intermédio da arte. A história do Grita é marcada por diversas experiências, sendo que o surgimento do grupo se vincula à universidade. Sobre o movimento estudantil, destaca-se que:

[...] escreve a importância que a cultura teve “como instrumento de politização e aglutinação dos universitários”, sendo ainda “uma variável a ter forte influência na reestruturação e crescimento do ME no Ceará no pós-64”. Além disso, as atividades e manifestações culturais dos universitários, no período, irão se caracterizar como uma forma de resistência ao autoritarismo (MAIA JÚNIOR, 2008, p. 49).

| 10 | O Partido Operário Revolucionário Trotskista (PORT) foi um partido político brasileiro fundado em 1953 e extinto em 1966. Referia-se a um agrupamento de políticos simpáticos ao pensamento de Leon Trotsky.

| 11 | Ação Libertadora Nacional (ALN) foi uma organização de ideologia socialista que participou da luta armada contra o regime militar no Brasil e pela implantação de um regime socialista no País.

| 12 | Partido Comunista Brasileiro Revolucionário. Foi um partido político comunista do Brasil, fundado em 1968 por Mário Alves, Jacob Gorender e Apolônio de Carvalho, egressos do PCB.

Segundo Maia Júnior (2008), o surgimento de novas formas de militância por meio da cultura se torna característica marcante durante a ditadura militar. “Formas do fazer político são levantadas fora da esfera mais formal da política, o campo da cultura penetrando pelo engajamento, a estética reelaborando, com seus valores, novos temas da conscientização” (MAIA JÚNIOR, 2008, p. 145). Na perspectiva cultural, observa-se a elaboração do projeto do teatro de militância política:

Esse teatro de natureza espontânea, ou seja, feito por iniciativa dos trabalhadores, para seu consumo, como parte de seu processo de organização, teve caráter tópico e, do ponto de vista cênico, careceu de um perfil próprio, dependendo dos padrões temáticos e estéticos do teatro profissional. Trata-se de um teatro ainda muito próximo do amadorismo, embora tenha em germe seu fator diferencial: a motivação que o impulsiona não é prioritariamente o amor pela arte cênica, mas o reconhecimento do teatro como veículo de idéias, fator de arregimentação e instrumento de lazer adequado a uma determinada classe social (GARCIA, 2004, p.3).

Garcia (2004) afirma que o teatro como forma de combate visava promover, juntamente com os trabalhadores e os movimentos sociais, a livre circulação de ideias ou mesmo a veiculação de ideias próprias.

Nesta perspectiva, uma das principais figuras catalisadoras do Grita na época foi o diretor José Carlos Matos<sup>13</sup>, fundador do grupo. Diretor e grupo convergiam na proposta de um teatro de engajamento e de militância, seguindo uma linha ideológica comprometida com a realidade social da região nordestina.

Sobre a atuação de José Carlos Matos, observa-se que este projetou-se nacionalmente na militância teatral. Foi, por duas vezes, presidente da Federação Estadual de Teatro Amador (Festa), em 1976 e no biênio 1979-1981. Em 1979-1981 e no período seguinte, foi vice-presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata). Participou da fundação do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), órgão que substituiu o antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Faleceu em desastre aéreo, ocorrido em 8 de junho de 1982, quando retornava de São Paulo à Fortaleza, o avião chocou-se contra a Serra da Aratanha, próxima de Pacatuba/CE, ocasionando a morte de todos os 137 ocupantes, inclusive, do empresário Edson Queiroz.

A morte de José Carlos Matos gerou alguns conflitos sobre quem deveria dirigir o grupo, pois, em 1982, o este já estava consolidado no meio cultural e político da cidade como importante força comunicadora. Após uma tentativa administrativa frustrada do círculo político do qual José Carlos fazia parte na época, o MR8<sup>14</sup>, Oswald Barroso<sup>15</sup> assumiu oficialmente a direção do grupo. Barroso também teve importante destaque no Grita, ele conta que:

| 13 | Ator e diretor de teatro, nascido na cidade de Russas, no dia 04 de novembro de 1949, José Carlos Bezerra de Matos era conhecido artisticamente como Zeca ou Zé Carlos. Aos 17 anos partiu para a capital cearense. E em meio aos novos amigos da arte, da filosofia, da política e da faculdade, do antigo Curso de Arte Dramática (CAD), reúne ali os seus primeiros companheiros de cena. E já como artista ativista e militante, funda a Cooperativa de Teatro e Artes. E, ainda, a Federação de Teatro Amador, na década de 1970.

| 14 | Movimento Revolucionário 8 de Outubro – organização política de ideologia comunista que participou da luta armada contra a ditadura militar brasileira e tinha como principal objetivo a luta

[...] houve uma certa disputa pela herança do grupo sabe? [...] houve uma confusão por causa de negócio de partido né? O pessoal disse, não, Zé Carlos é do MR8, vai ficar pro pessoal do MR8, não sei o quê, aí eu também, eu digo, bem, então se é esse negócio, aí que criei outro grupo e chamei Grapo. Mas aí o pessoal não segurou o Grita mesmo, passou, fez uma peça lá com a Angela Linhares, mas não durou muito tempo, não tinham capacidade de segurar, porque não eram os cabeças do grupo, né? (...) aí não segurou, aí eu: me dê licença, deixe eu segurar, né? Aí deixaram, eu segurei de novo e levei pra frente... (BARROSO, O. Entrevista realizada em 29.06.2016).

A iniciativa de Barroso de dar continuidade ao trabalho do coletivo foi de extrema relevância, pois o teatro, naquele momento, assumiu um papel libertário, democrático, desconstruindo a ideia de teatro como ato “sagrado” e espaço fechado em si.

Além de Barroso, destaca-se a atuação da diretora e atriz Graça Freitas<sup>16</sup>, que integrou o Grita quando ainda era estudante secundarista. Com início tímido, a atriz costumava ir com o intuito de fazer companhia a um amigo e ficou por oito anos, saindo do grupo apenas em 1985 para fundar seu próprio grupo de teatro de bonecos na periferia de Fortaleza:

Eu entrei no Grita em 1977, quando o grupo estava estudando o Reino da Luminura, nessa época, o Oswald Barroso ainda estava no presídio, nós fomos algumas vezes visitá-lo. Então, a

contra a repressão. Tomou esse nome em memória ao dia em que Ernesto “Che” Guevara foi capturado na Bolívia, em 8 de outubro de 1967. Não nos interessa aprofundar o envolvimento da organização política com o grupo, mas sim perceber a importância cultural do Grita por meio das disputas sobre quem ficaria à frente de sua gestão.

| 15 | Diretor, pesquisador e dramaturgo do Grupo Teatro de Caretas. Participou ativamente do Grupo Grita e escreveu a peça “Reino da Luminura ou a Maldição da Besta-Fera” – cedeu entrevistas e fontes para a pesquisa anterior e atual.

| 16 | Atriz, diretora, produtora é fundadora do grupo Formosura de Teatro, fundado em 1985, como

discussão que se dava dentro do grupo era sobre como o teatro poderia ser um instrumento, digamos assim, que colaborasse para dar ao povo pobre uma vida mais digna e também fosse uma forma de se lutar pela liberdade de expressão [...]

Montamos o Reino da Luminura, depois veio Putz, a menina que buscava o sol, depois veio Fala Favela, nessa época, o Zé Carlos morreu, aí, depois, o Oswald passou a fazer a direção artística do teatro, aí nós montamos o Pão, que eu participei pouco, participei do processo, mas na época eu fui eleita presidente da Federação Estadual de Teatro Amador e viajava muito, depois veio o Filho do Herói [...] Raimundo e Raimundo eu já não participei porque já tinha montado o Formosura [...] (FREITAS, G. Entrevista realizada em 17.08.2016).

A importância do Grita na trajetória de vida de Graça Freitas é marcante em sua narrativa. Hoje, importante figura do teatro da cidade, a atriz assume que a experiência iniciada ainda jovem com o coletivo – foi umas das atrizes que permaneceu por mais tempo atuando no grupo – foi decisiva para sua vida profissional e pessoal.

Nomes como José Carlos Matos, Oswald Barroso e Graça Freitas compõem a espinha dorsal do coletivo. Entretanto, “desde sua criação em 1973, a partir de um grupo de universitários saídos do Curso de Arte Dramática<sup>171</sup>, cerca de uma centena de pessoas já trabalharam com o Grita, não só atores e técnicos em teatro, mas também músicos... artistas plásticos... fotógrafos...” (GAZETA

desdobramento do Grupo Independente de Teatro Amador, do qual era integrante.

| 17 | Fundado em 15 de março de 1960, o (CAD), Curso de Arte Dramática da UFC – Universidade Federal do Ceará – foi um curso de extensão que tinha como principal objetivo capacitar e profissionalizar atores. Hoje é gerido pelo Curso Superior em Artes Cênicas da mesma universidade.

*DE NOTÍCIAS*, 18/11/1977, p. 4), os integrantes do grupo, no decorrer do tempo, compõem-se por estudantes universitários, principalmente, advindos da periferia e do interior.

Destaca-se, também, a participação de alguns nomes que passaram pelo grupo, tais como Erotilde Honório, já citada anteriormente, que atuou como diretora convidada do Grita e dirigiu o espetáculo *O Caldeirão: A Irmandade de Santa Cruz do Deserto*, em 1986. Outra figura relevante e que está entre nossos entrevistados é o ator, diretor e professor Paulo Ess. O professor Ess foi um dos fundadores do primeiro curso superior de Artes Cênicas em Fortaleza, no Instituto Federal do Ceará ou, CEFET (Centro Federal Tecnológico), como era chamado na época da fundação. Paulo Ess informou, em entrevista, que seu primeiro contato com a vida artística iniciou ainda na escola, quando foi aluno de José Carlos Matos, e, anos mais tarde, foi convidado por Matos a participar do espetáculo *Fala Favela*, que abordava o conflito da Favela da José Bastos<sup>18</sup>, em Fortaleza, marcando oficialmente o início de sua carreira artística. Quando questionado sobre a primeira experiência teatral ter sido com o Grita, ele afirmou: “Eu acho que o que eu sou hoje, eu tenho do “Fala Favela”, hoje, eu me vendo, eu vejo que se eu tivesse caído nas mãos de outra pessoa, eu teria tido um outro encaminhamento, uma outra visão...” (ESS, P. *Entrevista* realizada em 26.08.2016)

| 18 | Foi a violenta invasão, pela polícia, de uma favela em Fortaleza, a favela da José Bastos, na capital do estado do Ceará, na década de 1970. Aprofundaremos sobre esse evento no 2º capítulo.

Outro ponto importante de salientar foi a participação de Ricardo Guilherme<sup>19</sup>, que já se projetava artisticamente na cidade, sendo, assim, convidado para compor o elenco do espetáculo *O Evangelho Segundo Zebedeu*, montado em 1977. O ator afirmou, durante entrevista, que, apesar da pouca idade, já desenvolvia o trabalho teatral, o que possibilitou o convite para a peça:

Então o Zé Carlos conhecia, sabia da minha seriedade com o assunto e conhecia meu trabalho como ator e aí, nos aproximamos não sei como, mas enfim, ainda não éramos colegas, seríamos nos anos 80, na Universidade Federal do Ceará, entramos juntos naquele período. Mas, enfim, ele me chamou e eu fui, porque tinha uma admiração intelectual né, mas confesso que tinha uma certa estranheza, porque eram pessoas mais velha do que eu né, acho que o Zé Carlos, não sei se é 10 anos mais velho[...] eu via como um grupo mais intelectual, de estudo, que tinha montado *Calígula*, que tinha montado *Camus*, que queria montar *Andorra* [...] (GUILHERME, R. *Entrevista* realizada em 28.10.2016)

| 19 | Ator, dramaturgo, diretor teatral, memorialista, roteirista de cinema e televisão, poeta, contista e cronista, além de precursor do Teatro Radical em Fortaleza, com mais de 40 anos de atividade. Professor da Universidade Federal do Ceará, especialista em Comunicação Social e em Arte-Educação pela Universidade Brasília. É um dos fundadores da TVC e da rádio universitária, com diversos livros publicados e premiados.

A participação dos atores Paulo Ess e Ricardo Guilherme, em montagens únicas, era bem comum no grupo, marcada pela transição dos integrantes. Por vezes, participavam artistas experientes e, por vezes, amadores, constantemente realizando sua primeira experiência. Por conta da longa trajetória do grupo e da rotatividade dos integrantes, acabamos por selecionar e discorrer sobre os nomes que obtivemos maior número de informações, porém, é sabido que:

Desde sua criação em 1973, a partir de um grupo de universitários saídos do Curso de Arte Dramática, cerca de uma centena de pessoas já trabalharam com o Grita, não só atores e técnicos em teatro, mas também músicos como Petrócio Maia, Mércia Pinto, Luiza Teodoro, Vicente etc; artistas plásticos como Descartes Gadelha, Fausto Nilo, Aderson Medeiros e Stênio Diniz; até fotógrafos como Maurício Albano.

Mesmo renovando e revezando constantemente os seus membros, o Grupo tem conseguido manter uma linha de continuidade em seus trabalhos em torno de um núcleo mais constante e coeso de pessoas, onde se destaca o papel de seu diretor José Carlos Matos, que tem estado na frente das atividades do Grupo desde a sua criação (GAZETA DE NOTÍCIAS, 18/11/77, p. 4).

Traçado esse perfil do coletivo, outro ponto de importante destaque é a sua dinâmica com a questão urbana, dando visibilidade aos usos e às apropriações da cidade de Fortaleza. Utilizando o conceito de “táticas” de Certeau (1994), analiso as táticas utilizadas pelo Grita, compreendendo-as como resistência inconsciente<sup>201</sup> do grupo ao governo autoritário, assim como sua prática social e teatral na cidade:

A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não se dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário,

| 20 | Utilizo esse termo: “Resistência Inconsciente”, por acreditar que, no início desse processo de circulação e apresentações pela periferia, o Grita não tinha como objetivo à resistência ao sistema em si, e sim, buscava locais para expressão de seu trabalho artístico. Entendo que, mesmo sem essa intenção inicial, o grupo resiste e existe dentro da lógica do consumo da cena.

pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ele ganha não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas (CERTEAU, 1994, p. 46 e 47).

Considerando prática como: “Essas “maneiras de fazer”, que constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (CERTEAU, 1994 a, p. 42), observa-se que o Grita, no fazer teatral, inseriu-se na cidade, vivendo o urbano, buscando maneiras de expressão num lugar que costuma ser opressor, insinuando, resistindo, comunicando, se expandindo num jogo de ocasiões e possibilidades em meio as circunstâncias adversas.

Esse jogo de prática e tática pode ser melhor observado na relação do grupo com a censura, pois buscavam na arte teatral uma forma de expressar-se política e ideologicamente durante o contexto autoritário:

[...] a censura sempre existiu, mas não da mesma maneira. [...] Embora sempre presente nesses tempos, digamos, mais democráticos, era mais ritualizada e menos persecutória. Apesar de ter sido sempre uma aberração. Não era uma censura furiosa. Ela começou a ficar furiosa depois do golpe de 1964, quando o teatro deixou de ser “apenas” diversão pública, como era visto pelos censores até então, e passou a ser um campo político (COSTA, 2006, p. 17).

O trecho acima é do livro chamado *Censura em Cena*, da socióloga Cristina Costa, com prefácio escrito por Gianfrancesco Guarnieri<sup>[21]</sup>. No texto, o ator, diretor e dramaturgo afirma que “além de não entenderem nada de teatro, os censores tinham também muito medo de algum superior assistir e não concordar com aquilo...” (COSTA, 2006, p. 18)

Guarnieri descreve o funcionamento da censura: “eles’ liam o texto, faziam cortes e depois tínhamos de encenar a peça, com o teatro vazio, só para os censores [...] Aprendemos a comunicar sem falar, a dizer por metáforas” (COSTA, 2006, p. 20). A autora faz um apanhado histórico sobre a censura – origem e conceito –, analisando vários períodos da história do Brasil:

[...] censura, ou seja, o controle das idéias e das manifestações de crença, sentimento e crítica esteve presente por todo o Período Colonial, tendo se estabelecido através da Igreja e do Estado, desde os primeiros tempos, em terras brasileiras. [...] Burocratizou-se, ajudando a perpetuar o desprezo das elites dirigentes para com a opinião pública, o menosprezo pelo desenvolvimento do pensamento crítico e a discriminação da população e de seus valores culturais, suas formas de sociabilidade e seus discursos (COSTA, 2006, p. 34).

A partir de 1968, o Serviço de Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, Censura Federal, se tornou o órgão censor em atividade, que estabeleceu um certo ritual da censura ao teatro que

| 21 | Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Marinenghi de Guarnieri nasceu em Milão (Itália), no dia 6 de agosto de 1934, e morreu em São Paulo, no dia 22 de julho de 2006. Mais conhecido como Gianfrancesco Guarnieri, foi ator, diretor, dramaturgo e poeta. Foi um artista de destaque no Teatro de Arena de São Paulo e sua mais importante obra foi *Eles Não Usam Black-Tie*, de 1958.

permaneceu inalterado de maneira geral: primeiro, a apresentação do texto para censura prévia, presença dos censores nos ensaios gerais, censura de material impresso e de divulgação:

O resultado de tudo isso podia ser a liberação integral, a liberação para uma faixa etária do público, cortes de diálogos que poderiam ser de palavras a páginas, modificações e personagens e situações ou proibição da peça. Depois do veredicto, ainda era passível alguma negociação (COSTA, 2006, p. 148).

A pressão da censura e a constante exclusão política acabavam por provocar um deslocamento tático da contestação política na cultura. “Ou seja, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da ‘resistência’” (HOLLANDA, 1992, p. 92).

Desta forma, o envolvimento de grupos artísticos com a arte engajada<sup>221</sup> se tornou uma forma de resistência cultural dentro do “fazer teatral” em Fortaleza. Entendendo resistência cultural como um espaço de luta calcada no âmbito da criação artística, em especial, voltado para a discussão política. Integrando assim o papel da cidade no grupo, trazendo à tona a relação entre o teatro e a periferia, bem como os movimentos sociais urbanos.

O cruzamento entre as esferas da arte, do teatro, da periferia e dos movimentos sociais urbanos influenciou a prática teatral do grupo. Quanto mais o grupo se envolveu com o popular, mais sua

| 22 | É aquela em que o artista usa seu talento, a partir de diferentes linguagens, para transmitir seus pensamentos, sua atitude para protestar contra algo que considera errado, ou então como forma de denúncia. Os artistas engajados *se comportam como atores sociais ativos*, ou seja, o autor não é alienado dos problemas que afligem a humanidade de forma geral. A arte engajada reflete a realidade social, o tempo histórico em que é produzida, a cultura de uma determinada comunidade linguística. Disponível em: [www.stellaludwig.wordpress.com](http://www.stellaludwig.wordpress.com). Acesso em: 08/02/17.

prática com função conscientizadora transformava-se em apreciadora da cultura brincante e oral. O aprofundamento dessa relação será exposto por nós no terceiro capítulo.

Analisar as formas de resistência de um grupo teatral e seu desenrolar na movimentação da cidade nos faz refletir sobre as ações e os usos dos praticantes dessa urbe, onde diversas formas de transformações reais e simbólicas são construídas e/ou inventadas. Mas, quais ações e usos foram feitos pelo grupo?

Após algumas tentativas frustradas de discutir problemáticas da vida do homem pobre e da luta de classes em peças como *Morte e Vida Severina*, de 1976, o Grita ainda mantinha uma estética de influência erudita e buscava locais mais tradicionais para a apresentação de seus espetáculos, os teatros José de Alencar, da Emcetur<sup>[23]</sup> e o do Ibeu<sup>[24]</sup>. Com a experiência, o grupo percebeu a incapacidade na comunicação do que eles produziam para as camadas populares:

No início, o móvel era fazer um bom teatro, com boa técnica, boa interpretação. Ninguém sabia direito o que fazer. O que existia era uma vontade imensa de movimentar as coisas por aqui. Resolveram, então, dar um lance alto. Montaram o “Calígula”. O clássico de Alberto Camus foi sucesso de bilheteria, com estreia e temporada no Teatro José de Alencar. Animado com os resultados positivos da experiência, o grupo partiu para a escolha de uma outra peça para a nova montagem. (*JORNAL NAÇÃO CARIRI*, 1982, p.17).

| 23 | Inaugurado em 1974, o teatro da Emcetur ocupava uma das alas do Centro de Turismo. Durante a década de 1970, esse teatro se tornou um dos mais ativos espaços da cidade nas artes cênicas, recebendo jovens companhias cearenses e badaladas atrações nacionais. No entanto, 20 anos depois de inaugurado, a falta de manutenção fez com que o Teatrinho da Emcetur fosse fechado, em 1994. O equipamento só veio a ser reinaugurado no dia 5 de setembro de 2012, pelo governador Cid Gomes. Reformado, ampliado e com novo nome, em homenagem ao teatrólogo Carlos Câmara (1881-1939), que em 1918 fundou em Fortaleza o Grêmio Dramático Familiar, onde encenava peças de autoria própria,

Sem, ainda, adentrarmos na análise dos espetáculos – discussão que será apresentada no segundo capítulo –, percebemos, a cada montagem, a cada proposta cênica, uma tentativa ansiosa do grupo em se tornar acessível ao público popular.

Foi com o espetáculo o *Reino da Luminura* ou *A Maldição da Besta Fera*, 1977, primeira peça autoral do grupo, escrita por Oswald Barroso, que o coletivo começou a perceber as possibilidades de alcance do teatro popular e móvel, pois, além dos inúmeros locais alternativos de apresentação, o espetáculo ganhou grande repercussão nos jornais da cidade devido à sua dupla censura, conforme destaque:

Apesar de, depois de cumpridas todas as exigências oficiais, o texto de “O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera” ter sido liberado sem cortes e com faixa de idade livre, desde dezembro do ano passado pelo Serviço de Censura do D.P.F., surge a imposição de um novo processo de censura (*MUTIRÃO*, 1978, s/p).

Sobre a encenação da peça o *Reino da Luminura*, destacam-se as formas de resistência utilizadas pelo grupo. Nesta perspectiva, a apropriação do espaço urbano foi deveras pertinente. Em entrevista, Freitas, ex-integrante do coletivo, esboça um pouco de como ocorria essa ação nas comunidades:

cujos textos eram marcados pela crítica de costumes e adaptados para a linguagem popular, valorizando a irreverência e o jeito próprio de ser cearense. A sugestão do nome de Carlos Câmara havia sido apresentada, ainda bem antes da reforma, pelo ator e diretor Ricardo Guilherme, também um pesquisador da obra do teatrólogo cearense.

| 24 | Teatro pertencente ao Instituto Brasil-Estados Unidos no Ceará.

[...] assim, nós fomos na (favela) São Raimundo, nós fomos na favela, como é, no Nova Esperança, que é no Papicu, ali perto do Hospital Geral, é... na favela lá pras bandas de Itaitinga, não é Itaitinga ainda não, Fortaleza, Pedras, que a gente chamava Pedras [...] eu lembro que aqui na Cidade dos Funcionários, nós fomos, a gente ia de tarde, conversávamos com os jovens, conversávamos, falávamos da importância, aí divulgava na comunidade, aí convidava uma liderança comunitária, a gente conversava, aí depois a gente fazia as apresentações [...] (FREITAS, G. *Entrevista*: depoimento 17.08.2016).

Além da apropriação do espaço urbano, outra vertente pelas quais os grupos conseguiram se manifestar foram os jornais alternativos. Exemplo foi o jornal *Mutirão*, que se caracterizava como uma imprensa alternativa que fez oposição ao governo militar, reivindicando reformas profundas na sociedade. O jornal circulou por cinco anos (de 1977 a 1982), sendo, principalmente, formado por grupos e partidos políticos de esquerda, enfrentando todo o tipo de problemas, tais como a falta de recursos financeiros, brigas internas entre interesses partidários divergentes, bem como a censura.

Documentos como as circulares publicadas na sessão de Cartas do jornal alternativo o *Mutirão* foram utilizados pelo Grupo para expressar sua revolta diante da censura, revelando as táticas de resistência. Destaca-se texto redigido por João Antônio Pinto, Presidente do Grupo Independente de Teatro Amador na época:

[...] Agora apresenta-se diante de nós a maior destas dificuldades: o arbítrio da Censura. Apesar de, depois de cumpridas todas as exigências oficiais, o texto de “O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera” ter sido liberado sem cortes e com faixa de idade livre, desde dezembro do ano passado pelo Serviço de Censura do D.P.F, surge a imposição de um novo processo de censura. Embora a montagem do texto realizada por nós já tenha passado pelo crivo dos censores [...] nos comunicou a 28 de julho passado, que estava solicitando a Brasília uma nova censura do texto e, conseqüentemente, do espetáculo. As alegações foram de que estávamos mudando o texto e de que a peça não era entendida por menores. Alegativas estas consideradas por nós infundadas e absurdas, pois além de termos nos atido ao texto original, a peça é muito apreciada pelo público infantil...Por isso, ao denunciarmos essa medida coercitiva tomada contra nosso espetáculo... juntamos nossa voz a de quantos brasileiros vêm hoje na censura um empecilho inadmissível ao desenvolvimento das artes e da cultura no Brasil. (*MUTIRÃO*, 1978, s/p).

Portanto, com uma proposta que destoa dos encantos do consumo, a estratégia de estabelecimento do diálogo e parceria com a comunidade e meios alternativos, chama a atenção para buscar entender os mecanismos de articulação do grupo com a cidade. No contexto de troca artística engajada e de resistência, iniciamos a entrever as bases ideológicas do Grita começando a fincar raízes mais sólidas.

Nota-se que a relação que o coletivo buscou estabelecer com a cidade também foi percebida na definição de sua sede. Desde sua formação inicial, o Grita não apresentava um local fixo. Tal realidade não estava tão distante dos grupos artísticos atuais, o fato era que ensaiavam onde havia possibilidade e disponibilidade. Muitos ensaios e encontros ocorreram no próprio Teatro Universitário<sup>25</sup>, local do nascimento do grupo, ou mesmo em salas da Universidade Federal do Ceará. Os ensaios podiam ocorrer na casa de alguns integrantes, em espaços cedidos e/ou arranjados. Contudo, tal realidade se transformou:

De grupo itinerante passou a ter endereço certo, podendo assumir uma influência mais duradoura. Com a aquiescência do Vigário da Igreja de São Raimundo e a cessão do auditório, o Grupo se instala e permanece no bairro de Parangabuçu, além de alguns integrantes, entre eles o próprio diretor artístico, que fixa residência no mesmo local.

A escolha da paróquia de São Raimundo não foi tão aleatória como possa parecer. Um dos membros do Grupo trabalhava na FASE que inicia um projeto de ação comunitária no bairro e orienta um grupo de jovens que tencionavam fazer teatro e ocupar o auditório (SILVA, 1992, p. 121-122).

A integrante a qual Silva se refere é Regina Brandão<sup>26</sup>, que desenvolvia um trabalho social na FASE (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional), no final dos anos de 1970.

| 25 | De acordo com as informações disponíveis no *sítio* da Universidade Federal do Ceará, o Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno foi inaugurado em 26 de junho de 1964, com exibição da peça “Demônio Familiar”. Hoje ele faz parte do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade, ocorrendo os espetáculos de conclusão do curso, bem como recebe espetáculos de grupos teatrais da cidade. O Teatro, com capacidade para 100 pessoas, tem sido ocupado por grupos artísticos e também é espaço para discussão acadêmica, ao sediar fóruns e simpósios. Disponível em: [www.ufc.br](http://www.ufc.br) Acesso em: 12/05/2017.

| 26 | Esposa de José Carlos Matos, se aproxima do Grita e acaba integrando o grupo. Fica especialmente responsável pelo contato

Compreendendo a necessidade que o coletivo começava a apresentar, era preciso vivência, relação e experiência com as comunidades para realmente desenvolver um trabalho popular.

Desta forma, Regina Brandão orientava a aproximação, a partir da sede, o Grita iniciava nova fase, desenvolvendo trabalhos e projetos diretamente com a comunidade e para a comunidade. Os desdobramentos desta relação – Grita-Comunidade – serão discutidos no terceiro capítulo, que aborda esse elo do grupo com o urbano. Consideramos que a fixação de uma sede foi fator fundamental na construção identitária da trupe teatral.

Percebe-se, na análise, que o Grita saiu do “lugar comum” do teatro, na época, para comunicar-se além do espaço físico da caixa cênica. Além da oportunidade do artista de “ir aonde o povo está”, entendemos que a saída do “lugar comum” ofereceu maior liberdade no contexto de cerceamento das liberdades e alcançou maior público, alargando sua visibilidade. O espaço público de praças e de quadras em bairros e em periferias permitiu as apropriações perfeitas do “não-lugar”. O jogo tático de seguir o seu público-alvo e conquistar sua simpatia reverbera em momentos ímpares, tais como a censura:

A filosofia usada no trabalho de periferia era a visita à comunidade com antecedência de uma semana ou quinze dias, contato com as lideranças, seja de sindicatos, associações de moradores, Igreja,

e aproximação do coletivo com os movimentos de bairro. Tal objetivo é facilitado devido ao trabalho que desenvolvia na FASE.

clube de mães, ocasião em que o Grupo fazia a divulgação e encarregava os líderes de mobilizar a categoria e a comunidade no período antecedente à apresentação (SILVA, 1992 a, p. 117).

| 27 | Música Nos Bailes da Vida, de Milton Nascimento, citada na epígrafe deste tópico.

“Todo artista tem de ir aonde o povo está”<sup>|27|</sup>, retomando o trecho da canção, reavivamos a necessidade apresentada pelo Grita de sair do seu lugar de conforto e ir, estar e atuar onde o povo estava. As características do Grita e sua relação com a cidade estavam relacionadas, como visto anteriormente, com o contexto cultural que se desdobrava em todo o País. Os Centros Populares de Cultura da UNE<sup>|28|</sup>, conforme já citado anteriormente, influenciaram de forma definitiva os objetivos basilares de grupos, que buscavam uma linha engajada que passaram a surgir desde então.

| 28 | União Nacional dos Estudantes.

Apesar das críticas sofridas pelo movimento cepecista, em especial as que se relacionavam com seu objetivo marcadamente ideológico e a visão de “conscientizar” a população, a busca pela aproximação com a cultura popular e de massa foi fator determinante na consolidação de um perfil de trabalho a ser realizado pelo teatro fora do “lugar comum”.

O fato é que durante o governo militar a cultura foi forte alvo de controle estatal. Essa fiscalização acaba gerando a transformação de antigas práticas. Por exemplo, começamos a delinear uma forma diferenciada de praticar o teatro popular,

que acaba sendo o resultado de uma mistura entre os desdobramentos do movimento cepecista com o desenvolvimento de uma prática inédita do teatro se relacionar com a população:

Outra modificação básica, que situou o teatro popular elaborado nessa ocasião, foi a “desinstitucionalização” do teatro, ou seja, desloca-lo do seu *habitat*, privativo da classe dominante, e leva-lo às ruas, praças, sindicatos, feiras, mobilizando, através da participação, os espectadores, iniciando-os na libertação das “courageas” corporais impostas pelos papéis sociais, facilitando, assim, o processo de libertação (SILVA, 1992, p. 49).

Nesta perspectiva, observa-se o fortalecimento dos movimentos sociais urbanos, dando espaço para o surgimento de um teatro popular e periférico articulado, produzido e consumido pelo povo. Mas qual era a relação e em que se diferencia o Grita com o Teatro de Periferia?

No campo da comunicação, o GRITA se distingue dos grupos de periferia, pois sua penetração na comunicação de massa, principalmente na imprensa local, foi destacável e muito cultivada pelos seus integrantes. Além da origem de classe estudantil e intelectual que marca a composição do GRITA e, conseqüentemente, o diferencia dos grupos de bairro, a filosofia mais expansiva do Grupo aparece como ponto bastante acentuado durante sua trajetória. Enquanto os grupos que compõem o Teatro de Periferia desenvolvem representações mais localizadas nos seus bairros

de origem, o GRITA procurou expandir seu trabalho por todo o Estado, na tentativa de incentivar a organização do teatro amador cearense. Nesse sentido, podemos atribuir ao GRITA a característica do efeito multiplicador que influenciou o surgimento do Teatro de Periferia, logicamente que aliado à força dos movimentos sociais urbanos. (SILVA,1992, p. 155)

Perfilamos o Grita como um coletivo que se compôs a partir de influências diversas, desde o movimento popular, periférico ao amador, além das aproximações do CPC. No tocante à formação inicial de seus integrantes, Silva (1992) explica que tal formação tinham como objetivo organizar as atividades teatrais, com propostas políticas similares:

São movimentos típicos do processo urbano-industrial, espaço onde ocorrem relações contraditórias, interesses de classes distintas e conflitantes, grupos que penetraram e usaram espaços na comunicação de massa, além de criarem formas alternativas de comunicação e divulgação de suas realizações (SILVA, 1992, p. 158).

Assim, apesar de sua proximidade em muitos aspectos, é válido ressaltar que o CPC tinha como bandeira a “formação das pessoas”, na tentativa de reclamar uma maior conscientização popular por meio da arte. O Grita, por se ver inserido em um contexto social pobre e periférico, buscava desenvolver uma prática teatral comunitária e participativa.

## José Carlos Matos e Oswald Barroso: Liderança e Intelectualidade

O Grupo Independente de Teatro Amador conheceu, ao longo de sua trajetória, a liderança de dois principais diretores: José Carlos Matos e Oswald Barroso. José Carlos Matos dirigiu e liderou o grupo até a sua morte. Oswald Barroso tomou esse trabalho para si após o acidente fatal de José Carlos. Algumas peças contaram com diretores convidados e participações de direcionamento esporádicas, porém, quando o grupo é citado no meio teatral e acadêmico, a memória coletiva identifica ambos diretores como os líderes intelectuais do Grita.

O intelectual de que tratamos neste capítulo pode ser definido a partir do manejo profissional da palavra e do pensamento, um elo comum presente em vários ramos de atividade profissional, que incluía a pesquisa acadêmica, a docência no ensino superior, os estudantes universitários, o jornalismo profissional, militante ou partidário, a escrita literária profissional (NAPOLITANO, 2016, p. 206).

Mas quem eram esses sujeitos? Segundo Napolitano (2016), estamos diante de intelectuais, conforme a definição de intelectual: um profissional da palavra e do pensamento, que qualifica os dois diretores. Portanto, iremos agora nos debruçar sobre essas duas figuras emblemáticas que, afora gerir e dirigir o Grita, ajudaram a traçar um perfil

do grupo, que se alterou com o passar do tempo. O coletivo ganha o corpo e os ares de quem o dirige, trazendo uma trajetória surgida desde o academicismo engajado até a preocupação com um refinamento estético e subjetivo.

A coisa que me entusiasma mais é poder estar acompanhando, através das atividades que exerço, a história do nosso povo, sua cultura, seu dia-a-dia, suas lutas, seus desejos por uma vida digna. É isso inclusive que me prende ao Ceará, que me faz ficar aqui. Eu não resisto a tentação de ser livre. A partir do instante em que a sociedade transformou-se em dominadores e dominados, ser livre é uma coisa que tem que ser tentada constantemente (MATOS In: *O POVO* – 17/06/82, p. 8).

José Carlos Matos era professor da Universidade Federal do Ceará, pesquisador, filósofo, formado pela Faculdade de Filosofia do Ceará, e militante ativo na área das artes e da política. Nasceu na cidade de Russas, no dia 04 de novembro de 1949. Era conhecido artisticamente como Zeca ou Zé Carlos. Chegou à Fortaleza aos 17 anos de idade e, a partir de então, inicia sua trajetória de inserção no meio artístico, intelectual, político e filosófico, em especial, por conta do envolvimento social nas dependências acadêmicas do antigo Curso de Arte Dramática (CAD). Nesse momento, José Carlos Matos começa a reunir em torno de si alguns de seus primeiros companheiros de cena ou seguidores de sua trajetória.

Dentro do Grita, Zé Carlos, além de diretor, desempenhava diversas funções quando era necessário, tais como carpinteiro e pintor, e se envolvia em cada passo dado pelo coletivo. Esse comprometimento é narrado em várias entrevistas, como as de Venâncio (2018) e Freitas (2016). Zeca desponta como articulador, líder, organizador, influenciador e político. Dessa forma:

Não podemos deixar de ressaltar, no campo individual a marca forte da personalidade de José Carlos Matos, durante o tempo de maior atividade do Grupo. Pelo empenho como se envolvia com o trabalho, pela disponibilidade oferecida às mais diversas atividades do Grupo, estudioso, polêmico e instigador, muito diplomático, nas suas intervenções, logo de princípio passou a ser reconhecido pelos seus liderados como figura carismática e essa imagem se refletia, também, nas relações externas, seja com os outros grupos de teatro, na Federação, ou nas relações com os meios de comunicação. Em vista disso, não era difícil conduzir as discussões de conformidade com as suas idéias, nem foi difícil chegar a direção da FESTA e daí à presidência da CONFENATA – Conf. Nac. Teatro Amador.

O diretor artístico é alçado à direção do órgão que congrega as federações e com o seu talento, dinamismo e amor ao teatro, estimula junto a companheiros de outros Estados a produção de espetáculos que sugeriam o encaminhamento para o popular. José Carlos começou a partir das federações dos Estados, e, no Ceará, com seu trabalho

no GRITA, incentivando o público e as pessoas de teatro, fazendo a arte intervir no processo político em desenvolvimento. Mais precisamente a partir do Fala Favela (1979), ele estava filiado ao MR8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro), partido de esquerda, gradativamente se afastando das atividades no GRITA. (SILVA, 1992, p. 88 - 89)

Essa descrição apresentada por Silva (1992) elucida um pouco de sua influência intelectual e teatral. Usando os termos da autora, José Carlos agita o cenário teatral por sua inquietude, pelo seu estudo, seu dinamismo e sua diplomacia. Zé Carlos constrói em torno de si uma perspectiva de engajamento artístico e intelectual que ultrapassa a barreira do discurso e se efetiva na participação ativa na direção da Federação Estadual de Teatro Amador (Festa), em 1976 e em 1979, e como presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata), além de integrar o MR8.

O Movimento Revolucionário 8 de Outubro ou MR8, ao qual José Carlos era filiado, foi uma organização política de ideologia comunista e que teve participação na luta armada contra a ditadura militar brasileira. O principal objetivo do MR8 era a luta contra a repressão. A organização levou esse nome em memória ao dia em que Ernesto “Che” Guevara foi capturado, na Bolívia, em 8 de outubro de 1967. Entender a importância desse engajamento político na trajetória de Matos, em especial a sua calorosa luta contra a repressão e a favor da liberdade, nos ajuda a elucidar o sistema de valores que regeu suas escolhas e ativismos no campo artístico e político.

Seu pensamento acerca do teatro, José Carlos Matos expôs fundamentalmente, ao longo destes muitos anos de intensa atuação, de maneira oral e fragmentada. Participante ativo de debates e reuniões, José Carlos destacava-se por suas inúmeras intervenções, sempre guardando estreita coerência com sua ação, não só como diretor teatral, mas também na qualidade de líder do movimento de teatro amador. (Jornal O POVO, 17/06/82, p. 6).

Por sua forte presença na classe artística, na qual era comum se destacar com seus pensamentos e intervenções, não foi surpresa a comoção geral quando, em 1982, após um acidente de avião, desapareceu aos 32 anos. Diversos jornais, como O Povo, publicaram matérias sobre a vida artística e política do diretor, com muitas homenagens. Zé Carlos deixou esposa, Regina Brandão, e uma filha, Joana Brandão.

O desaparecimento aos 32 anos de José Carlos Matos veio interromper a atividade profícua de um dos mais importantes líderes do teatro brasileiro. Seu trabalho incessante em favor do teatro e da cultura popular, que nesta última década deixou marcas profundas no panorama artístico cearense, começava a se fazer sentir em plano nacional.

Durante sua gestão à frente da Confederação Nacional de Teatro Amador, esta categoria teatral sedimentou sua organização em âmbito do todo o nosso território e o teatro amador impôs-se em sua concepção nova, de força mais viva e representativa de nossa dramaturgia.

A parte mais expressiva da obra teatral de José Carlos Matos está condensada na atividade do Grupo Independente de Teatro Amador, do qual ele foi o criador e dirigiu durante quase dez anos. Sua trajetória como grupo de teatro atuando no Ceará foi a do próprio José Carlos, da evolução de seu pensamento e concepções artísticas. (Jornal O Povo, 17/06/82, p.4)

Dirigente do Grita por quase dez anos, a matéria sugere que a trajetória de José Carlos se confunde, se constrói e amadurece em conjunto com a trajetória do coletivo. Na posição de líder e de articulador, seu trabalho foi desenvolvido para a promoção do teatro e da cultura popular, despontou também para o engajamento político, associado à organização de teatro amador no País.

Destaque especial daremos à página nomeada “Um pensamento vivo”. O jornalista chama a atenção para um artigo escrito por José Carlos, publicado no jornal *O Leitor*<sup>[29]</sup>, da Secretaria de Cultura do Estado, em que Zé Carlos trabalhava como técnico, na época, realizando pesquisas sobre a cultura popular. Por acreditar ser uma publicação de difícil acesso, o jornalista transcreve uma parte na íntegra. Faremos também a reprodução integral com a finalidade de ter uma visão mais ampla sobre a reflexão crítica que José Carlos Matos fazia sobre o Teatro no Ceará:

| 29 | Não conseguimos acesso a esse jornal. Destacamos sua existência apenas pelo apontamento do jornalista na matéria do Jornal O Povo. Ele informa que era exatamente o número 5 do jornal “O Leitor”, publicado entre janeiro/fevereiro de 1982.

## TEATRO E REALIDADE CEARENSE

“Existem claros indícios de que estão acontecendo relevantes mudanças no teatro cearense. Há inquietação refletida em diferentes setores da vida cultural local acerca do que acontece ou deixa de acontecer nos nossos palcos.

Lúcio Brasileiro, o colunista social, no dia 26 de janeiro p.p. em sua coluna do Jornal O POVO, afirmava que o teatro no Ceará havia atingido o fundo do poço. É claro que o LB referia-se ao teatro burguês, ou seja, aquele teatro que sobrevivia em nossa cidade graças as estreias promovidas pelos colunistas sociais e destinadas ao restrito círculo das pessoas colunáveis. É verdade, este teatro não só chegou ao fundo do poço como não esboça fôlego algum que lhe permita emergir. Tudo isto por uma razão muito simples: a nascente burguesia local revelou-se sempre avessa à cultura e incompetente para desenvolver projetos próprios nesta área. Por isso muitas foram as iniciativas malogradas e muitos foram os artistas emigrados.

Não é nosso objetivo aprofundar as razões deste comportamento, ainda assim um dos fatores que o determina é o caráter usuário e imediatista que preside às iniciativas da burguesia local, aliado ao conservadorismo de nossa tradicional elite social. Além disso há um fator conjuntural importante: a repressão e a censura que se abatem nos últimos anos sobre a liberdade de expressão no Brasil intimidaram e até amordaçaram os setores da intelectualidade identificados com o pensamento burguês.

O processo antes referido, se de certo modo imobilizou as principais casas de espetáculos da Fortaleza, como o Teatro José de Alencar e Teatro da

Emcetur, não teve forças suficientes para paralisar as possibilidades de um teatro de feição popular, cuja característica principal expressa-se nos esforços para atingir o público classe média e pobres do bairro.

Duas tendências polarizam essa nova prática teatral: de um lado estão grupo comprometidos e identificados com um teatro que assuma a visão de mundo dos setores populares aos quais se dirigem; aprendendo e se somando às perspectivas de transformação dos seus valores culturais e nesse sentido realizando um trabalho legítimo de educação e cultura popular; de outro estão os grupos cujo objetivo maior não vai além da simples popularização da arte teatral, realizando por isso mesmo um teatro acríptico e de conteúdo duvidoso, e em certos casos formulando valores claramente alienantes” [...] (Jornal *O POVO* – 17/06/82, p. 6)

Conforme observa-se no trecho citado, Matos inicia destacando as transformações do teatro cearense na década de 1980. Evidencia a relação dicotômica entre o teatro burguês e o teatro popular. No texto, Zé Carlos assume um posicionamento claro e assente sobre como o popular é superior e diferenciado do burguês que se encontrava, segundo ele, “no fundo do poço”.

O fato é que o Diretor do Grita rejeita o teatro burguês e rega de juízo de valor o fazer teatral de ambas as partes, sendo que, para ele, o popular é superior, crítico, inteligente e reflexivo e o burguês é pobre, decadente e alienante. É perceptível seu julgamento, sobretudo, às práticas de repressão e censura,

ao afirmar que “intimidaram e até amordaçaram os setores de intelectualidade identificados com o pensamento burguês”, numa possível alusão a expressão “terrorismo cultural”.

Sobre tal expressão, Napolitano (2016) afirma que o intelectual Alceu Amoroso de Lima “captou um sentimento coletivo de importantes setores da classe média, sintetizando a denúncia dos abusos e arbitrariedades do novo regime...” (NAPOLITANO, 2016, p. 207), conforme destaque:

O terrorismo também é antibrasileiro e por isso mesmo a forma que vem assumindo entre nós ainda assume os aspectos mais suaves e indiretos, como, por exemplo, o terrorismo cultural, a guerra às ideias [...]. Agora, quando pretendemos ter feito uma revolução “democrática”, começam logo com os processos mais antidemocráticos, de cassar mandatos e suprimir direitos políticos, demitir professores e juízes, prender estudantes, jornalistas e intelectuais em geral, segundo a tática primária de todas as revoluções que julgam domar pela força o poder das convicções e a marcha das ideias. Os nossos jornalistas, professores, estudantes, sacerdotes, intelectuais, filósofos, ainda presos entre nós, estão sendo vítimas deste terrorismo cultural, tanto mais abominável quanto mais disfarçado. E tão profundamente antibrasileiro! (ALCEU AMOROSO LIMA apud NAPOLITANO, 2016, p. 207).

Ou seja, tanto Lima quanto Matos corroboram com a ideia que a censura e a repressão não cerceiam e reprimem somente os alinhados com as esquerdas ou comunistas, mas, também, o pensamento burguês, os liberais e anticomunistas. Portanto, seria “terrorismo cultural” sem distinção a ação que reprime os “livres de pensamento” ou, como dito no início, a classe intelectual.

Retomando o artigo de José Carlos Matos, destaca-se:

#### O TEATRO AMADOR, UMA VIA PARA O AVANÇO DO TEATRO POPULAR

Entretanto, a nenhum deles resta dúvida quanto ao fato de que a produção em bases amadoras é o único caminho pelo qual será possível dar expressão social à nova prática que está sendo experimentada. Por isso delinea-se uma nova concepção acerca do teatro amador, que contraria alguns conceitos de inspiração burguesa, os quais encaravam o teatro amador como uma atividade de diletantes, como escada e caminho preparatório para o teatro profissional, como etapa de iniciação à arte dramática, e por tudo isso como um tipo de teatro isento de apoio e reconhecimento. A nova visão que agora se configura aponta esta prática, no caso concreto da nossa realidade, como a única capaz de gerar um movimento teatral de significativa expressão social, porquanto somente através dela será possível atingir grandes faixas do público popular, o único que poderá dar significação às mudanças culturais, sociais e políticas em marcha no país.

Nesse sentido rejeita de forma radical o emprego adjetivante do termo amador, comum principalmente entre os críticos de teatro, exigindo que o mesmo seja usado de forma substantiva (Jornal O POVO, 17/06/82, p. 6).

O texto de Matos é pontual, afirmativo e contundente. Envolvido profissional, política e emocionalmente com o Grupo Independente de Teatro Amador e com os movimentos da Confederação de Teatro Amador, a escrita de Matos ressalta “uma nova concepção acerca do teatro amador”.

Apesar de que iremos nos aprofundar na concepção de teatro amador desenvolvida pelo Grita e por Matos mais adiante, é importante ressaltar, nesse momento, a total aversão do diretor ao uso adjetivo e preconceituoso do termo amador no teatro. Matos deixa claro na análise crítica o uso pejorativo do “amadorismo” como sendo um caminho ao profissionalismo, ou seja, uma iniciação e, portanto, que a sociedade não prestava o apoio e o reconhecimento necessário a esse labor que, segundo Matos, seria o único capaz de trazer uma transformação significativa no movimento teatral, pois dialoga, diretamente, com o popular e com o ativismo social e político.

A forte atuação de Matos no meio teatral e cultural, além da morte prematura, colaborou para que, no imaginário coletivo, sua memória evocasse um homem à frente de seu tempo que, por vezes, se confunde com a trajetória de seu grupo. Le Goff entende “a memória como um elemento essencial

do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p. 469). A identidade apontada por Le Goff está diretamente imbricada na percepção de Candau que “não pode haver identidade sem memória”, conforme afirma:

É a justo título que Paul Antze e Michael Lambek (1996) argumentam que a memória pode tanto reforçar (no caso da lembrança) e enfraquecer (no caso do esquecimento) o sentimento de nossa identidade. Em caso de perda de memória, é um pouco de nós mesmos que acreditamos perder. Quando nossa memória se torna irremediavelmente falha, sob suas formas individuais tal como problemas mnésicos severos associados às doenças neuro degenerativas (mal de Alzheimer, Huntington, Parkinson), ou sob formas coletivas que se crê legítimas, a amnésia é então acompanhada de um sentimento de perda de identidade (pessoal ou coletiva). Há, poderíamos dizer, uma perda da essência ou mais exatamente, a representação (pessoal ou coletiva) de uma perda da essência. A memória pode, assim, ser assimilada a essa faculdade constituinte da identidade pessoal que permite ao sujeitos de se pensar detentor de uma essência que permanece estável no tempo, ou de pensar que o grupo ao qual pertence é detentor de uma essência tendo a mesma propriedade [...]

Quais são as implicações desse essencialismo? Se, graças a nossa faculdade de memória, pensamos que “nós” (eu, enquanto indivíduo, mas também o grupo ao qual pertencemos) temos uma essência,

teremos a preocupação de a conservar, preservar em vista de a patrimonializar, exceto nos casos- que podem ser patológicos- de vergonha de si. (CANDAU, dez.2009/març.2010, Revista Memória em Rede, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 5 de 16)

Assim, a construção da identidade da figura de José Carlos Matos a partir das narrativas sobre sua figura se apresentam como uma tentativa de conservá-lo na forma de memória, buscando, como diz Candau acima, o essencialismo, evitar seu esquecimento, e até patrimonializar a figura de diretor e ator, por exemplo, com o batismo de uma escola do município de Fortaleza com o seu nome, ou mesmo de um teatro em São Paulo:

“Me cortem que eu nasço sempre/sou que nem soca de cana”. Ao som deste canto popular, o Grupo de Teatro União e Olho Vivo homenageou a memória de José Carlos Matos, durante a cerimônia de reinauguração do antigo teatro Taíbe, realizada no dia 13 último em São Paulo.

Os versos são tirados da peça “O Evangelho Segundo Zebedeu” de autoria de César Vieira, dirigente do “União” e “Olho Vivo”, e representa uma homenagem do povo de Canudos a Pajeu, líder combatente morto. A encenação deste episódio, pelo mais conhecido grupo amador brasileiro da atualidade, foi o ponto alto das homenagens prestadas pelo teatro brasileiro a José Carlos Matos, em São Paulo.

Na ocasião, o antigo teatro Taibe, importante casa de espetáculos do centro de São Paulo, agora de propriedade da Confederação Nacional de Teatro Amador, passou a denominar-se Teatro José Carlos Matos. Estiveram presentes à solenidade, Regina Brandão, viúva de José Carlos, representantes do Cardeal Dom Paulo Arns, de várias Federações Estaduais e Grupos Teatrais, dos partidos de oposição além da diretoria da Confenata.

Esta homenagem veio se juntar às acontecidas em Fortaleza, que tiveram seu momento mais significativo durante a missa celebrada no Teatro José de Alencar, com a presença de mais de setecentas pessoas. Durante a celebração, vários membros da comunidade teatral tomaram da palavra para evocar a personalidade do homenageado. (Jornal O Povo, 17/06/82, p. 7)

Com uma homenagem de um dos mais importantes grupos de teatro amador do País, “União” e “Olho Vivo”<sup>[30]</sup>, sela-se a importância de manter a memória de Matos. O grupo perde o diretor de forma abrupta, com isso, o Grita fica, por algum tempo, desarticulado. É quando Oswald Barroso toma a frente e inicia uma nova fase do coletivo.

Raimundo Oswald Cavalcante Barroso nasceu em Fortaleza no dia 23 de dezembro de 1947. Filho de Antônio Girão Barroso que era formado em Direito, jornalista e poeta, depois professor universitário de Direito e Economia. A mãe, Alba Cavalcante Barroso, era professora primária e dona de casa. Oswald Barroso possuía nove irmãos.

| 30 | O Teatro Popular União e Olho Vivo é uma companhia paulista de teatro popular fundada na década de 1970. É um dos mais antigos grupos de teatro amador do Brasil e tem objetivo de se apresentar para as comunidades carentes da grande São Paulo, atingindo um público estimado de três milhões de pessoas. Suas encenações se inspiram na arte popular brasileira. Em 2018 completa-se 52 anos de Teatro Popular. Sua sede localiza-se no bairro do Bom Retiro há mais de 35 anos e tem como foco principal o teatro popular.

Poeta, jornalista, folclorista e teatrólogo, Oswald Barroso escreveu diversos textos para o teatro, sendo quase todos encenados. Barroso teve 21 livros publicados, incluindo poesia, textos para teatro, artigos, biografias, estudos e organização de antologia literária, reportagens e estudos sobre cultura popular. E esse número continua crescendo.

Tanto na atividade artística (poesia e teatro), quanto na atividade jornalística (particularmente como repórter do jornal O Povo), e na atividade acadêmica e de pesquisa, Barroso trabalhou temas relacionados à cultura popular cearense, em especial, aos movimentos sociais (revoltas populares como a do Caldeirão<sup>[31]</sup> e a Confederação do Equador), à religiosidade (notadamente ligada às romarias de Juazeiro do Norte e Canindé), ao artesanato, às festas e aos folguedos (especialmente, os Reisados de Congo e de Caretas, que foram tema, inclusive, de seus projetos de Mestrado e Doutorado).

Atualmente, Barroso é professor da Universidade Estadual do Ceará e fundador, pesquisador e diretor do Grupo Teatro de Caretas, grupo de teatro de rua com uma forte veia popular e política, que tem como inspiração para suas criações teatrais as manifestações tradicionais populares, aliadas a um olhar atento sobre questões de nossa sociedade urbana. É clara a sua escolha pela utilização da arte e da literatura como instrumentos facilitadores para a transmissão de uma mensagem de mudança e transformação social.

| 31 | Localizado na serra do Crato, interior do sul do estado do Ceará e conhecido como Caldeirão de Santa Cruz do Deserto ou Caldeirão, foi, entre muitos, um movimento social de resistência, de luta contra a opressão ou reivindicação de direitos. A comunidade que ali se instalou pôde experimentar durante dez anos (1926-1936) uma forma de vida totalmente diferente, ancorada em uma coletividade que se auto-organizava e tudo produzia para garantir a vida de mais de mil pessoas de forma digna, até ser totalmente destruída pelo governo estadual em 1936. O nome Caldeirão tem origem das formas geológicas denominadas de Caldeirão, que são escavações

Feita essa breve introdução sobre sua trajetória, na busca de um melhor aprofundamento, utilizaremos o trabalho de Moreira (2011). Apesar de se referir a um trabalho monográfico, escolhemos como referência por não ter encontrado outro material com tamanho arsenal sobre a vida de Barroso, já que, no referido trabalho, há um tópico todo dedicado ao dramaturgo.

Portanto, segundo a Moreira (2011), Oswald Barroso, desde muito cedo, estava envolvido junto ao movimento artístico e estudantil. Entrou para a universidade em 1968, mas, mesmo antes disso, em especial por apoio do pai, era familiarizado com certo engajamento político, artístico e cultural, pois Raimundo Barroso foi fundador do Partido Socialista Brasileiro e chegou a sair candidato a vereador:

... entrei no grêmio (...) eu comecei a desenhar e fazer poesia (...) Alcides Pinto que era amigo do meu pai, publicou uma matéria grande sobre poesia, sobre meus desenhos no jornal, aí eu comecei a participar do mundo artístico. Aí antes mesmo de entrar na universidade eu fui morar ali na praça da faculdade de direito que tinha aqueles acampamentos, me entrosei no movimento estudantil, comecei a participar de umas reuniões no Rosário, tava até conversando aqui com Claudio Correia Lima que foi Secretário de Planejamento, a gente fazia reuniões pra discutir a filosofia marxista e eu sempre fazendo poesia e desenhando né? Eu sei que daí eu comecei a me entrosar com o pessoal do movimento estudantil também, o

realizadas pela força das águas nas rochas, ocasionando a dissecação do relevo e formando espécies de reservatórios naturais que acumulavam água inclusive nos tempos de estiagem, favorecendo a agricultura no local.

pessoal de arte, aí quando eu entrei na faculdade em 68, tinha um pé no movimento estudantil e um pé no movimento artístico... (BARROSO, O. Entrevista realizada em 18.01.2010).

À vista disso, o movimento estudantil apresentou-se para Oswald como uma das possibilidades de inserção e atuação política. Em entrevista, Oswald relata que morava perto da Praça da Faculdade de Direito, onde, em frente à residência da família, havia o acampamento em protesto dos excedentes. Oswald passou a frequentar o acampamento e entrar mais profundamente em discussões sobre marxismo e em contato com partidos de esquerda, mesmo antes de entrar na faculdade.

Chegando à universidade, não foi surpresa quando se engajou e se filiou ao grupo Ação Popular (AP), já referenciado no tópico anterior.

No meu tempo era Ação Popular, mais só que Ação Popular depois se ligou ao PC do B, eu entrei no Ação Popular e depois no PC do B, mais a atuação nossa era no movimento estudantil, e depois ficou sendo o movimento operário, quando eu fui morar no bairro eu fiquei mais ligado nos operários, morei em casa de pessoas que trabalhava em fábrica, tinha uma namorada que trabalhava numa fábrica de óleo, morava com um pessoal que trabalhava com tecido...

(...)

...em 68 houve aquele AI-5, aí o negócio caiu na clandestinidade, aí formou-se um DCE da clandestinidade, eu fui pro DCE da clandestinidade... (BARROSO, O. *Entrevista* realizada em 18.01.2010).

Ou seja, podemos identificar Oswald Barroso diretamente como um intelectual engajado, conforme definição apresentada por Marilena Chauí, para quem o conceito de intelectual engajado significa ser um “intelectual que intervém publicamente se colocando à esquerda no espectro político e tendo como horizonte o ideal de uma sociedade justa e igualitária – a sociedade socialista”. (CHAUÍ, 2009, s/p).

Atrelada a essa realidade, nos encontramos com o advento da ditadura militar, os responsáveis pelo Estado nesse momento que, além de não suprir as demandas dessas esquerdas, ainda proibiam a expressão/manifestação, em um ambiente de supressão dos direitos e da inexistência da democracia e da liberdade de expressão.

A partir dessas abordagens, podemos melhor nos debruçar sobre a história da militância estudantil de Oswald Barroso, a qual perpassa por prisões. A primeira se deu no dia do trabalhador, quando foi preso distribuindo panfleto pelo DCE na clandestinidade, como Barroso mesmo afirma, em 1969, passando o mês de maio numa cela do quartel da Polícia Militar em Fortaleza. Apesar de ter sido absolvido no processo aberto na Justiça Militar, teve seus direitos estudantis cassados pelo decreto

477. A partir de então, nunca mais conseguiria continuar seu curso de Ciências Sociais, bem como, passou a sofrer duras perseguições dos chamados órgãos de segurança.

Obrigado a abandonar a casa paterna, foi habitar em bairros suburbanos de Fortaleza, dando-se o primeiro momento de aproximação real com as camadas mais populares. No início de 1972, com a prisão de alguns estudantes amigos, sua permanência em Fortaleza tornou-se insustentável. Mudou-se para Recife, onde passou a habitar em bairros de periferia, sob condições das mais difíceis. Para sobreviver vendia confecção de porta em porta e trabalhava em artesanato.

No final de abril de 1974, Barroso foi sequestrado pelo DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações e o Centro de Operações de Defesa Interna) de Pernambuco, juntamente com Arthur Geraldo Bonfim de Paula.

Ambos passaram 47 dias nos porões do DOI, sofrendo torturas das mais violentas. Saídos dali, Oswald e Arthur foram jogados em celas do Quartel do Corpo de Bombeiros do Recife. Foram submetidos há mais de três meses de incomunicabilidade e “desaparecimento” antes de lhes permitirem ter acesso a um advogado. Marcado física e mentalmente, Oswald submeteu-se a tratamento psicológico intensivo.

No final de 1975 a prisão preventiva foi relaxada. Solto, voltou à Fortaleza e dedicou-se ao estudo da cultura popular. Como estava desempregado e sem poder voltar aos estudos, Oswald Barroso

despendia de um bom tempo livre para a realização de viagens para o projeto Artesanato, Literatura de Cordel e Festas e Folguedos, do Centro de Referência Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

Foi no ano de 75, no ano de 75 quando eu voltei do Recife após o período de prisão, eu tava num período muito difícil que eu tinha muito receio de ter contato com os amigos antigos aqui de Fortaleza ligados a política, e eu então andava um pouco receoso em freqüentar os mesmos locais, mas ao mesmo tempo eu precisava sobreviver, precisava ter um emprego, precisava também tentar voltar a estudar e acontece que eu conheci pessoas, através de contatos com pessoas de arte eu tive a oportunidade de trabalhar no CERES: centro de referência cultural e lá tinham algumas pessoas que tinha tido a mesma faculdade minha, que no caso era a Norma Colares e a Samiramis que me chamaram pra ser pesquisador num projeto chamado artesanato e lá eu conheci o Jose Carlos Matos, a Olga o Edvar... (BARROSO, O. Entrevista realizada em 18.01.2010).

O Ceres permitiu a Oswald trabalho, contato com pessoas ligadas a cultura e viagens por todo o Ceará. É nesse depoimento que observamos o quão influente poderia ser o autor ou mesmo sua família dentro do cenário cultural cearense, apesar do tempo de prisão e do medo relatado por ele em reatar antigos amigos ligados à política, ainda assim, segundo Barroso, conseguiu contatos e foi trabalhar no Ceres, que se apresenta como o ponto

de partida para a sua entrada no Grita. Oswald Barroso foi, oficialmente, convidado a integrar o grupo quando José Carlos Matos encomendou-lhe um texto autoral. Quando questionado sobre seus interesses pessoais em relação ao Grita, Oswald diz:

O Grita afinava comigo do ponto de vista deles na cultura popular, no caso do cordel e no mundo das romarias, que me despertou um interesse enorme na vida popular. Eu vinha de uma militância de Recife, das classes populares. Era militante dirigente do PC do B em Recife. E coincidiu esse interesse pelas artes e pela cultura. E eu, exatamente, pensei o Grita como um lugar onde eu poderia trabalhar politicamente e artisticamente meus interesses pela cultura popular e pelo povo pobre, explorado e despossuído. Daí juntou a pesquisa que estava fazendo pela literatura de cordel e meu interesse pela poesia e pelo teatro e eu comecei a fazer o Reino da Luminura nas viagens que fizemos ao juazeiro do norte. (BARROSO, O. Entrevista realizada em 29.06.2016).

O pensamento e as ideias de José Carlos Matos e de Oswald Barroso sempre caminharam muito próximas. Podemos afirmar que José Carlos Matos, apesar do interesse popular, possuía uma veia engajada, política, militante, participando ativamente de Federações, manifestações, articulações políticas e culturais. Barroso intensificou sua marca em busca do estudo da cultura popular.

Após a morte de Matos, o movimento do qual fazia parte, o MR-8, tentou tomar a frente do grupo, mas não conseguiu se estabelecer por ter um viés mais político do que artístico. Quem se colocou à disposição e dirigiu o grupo por mais dez anos foi Oswald Barroso. Ao ser questionado sobre a importância do grupo em sua trajetória artística, o diretor e estudioso da cultura popular aponta:

Acho que minha trajetória se confunde com a do grupo. Porque a gente carregava o grupo, ensinando a gente. Não tem nem como separar. Aprendi exatamente isso com essa vivência, O que era o teatro o que era a vida, o que era o destino. Aprendi a me conhecer, a conhecer o mundo, o saber que fica é o saber incorporado, aprendi que o que a gente tem é o que leva no próprio corpo. Estava vendo os índios... eles acham interessante porque a gente educado nas academias, sempre com bagagem muito grande de livro. E eles jogam tudo fora, só têm eles mesmos. O que eles têm eles carregam no corpo deles que é o bastante. E aprendi um pouco isso. O saber que fica é o que passa e o que é incorporado pela gente e o Grita foi isso. Uma vida intensa, dedicada completamente... vivia em função do Grita. E foi, pelo menos, os 27 anos do Grita, e surgiu essa ideia de um grupo que fosse assumidamente brincante e assumiria outro ciclo, que foi o Boca Rica, que viesse já apontando uma superação desse ciclo de terror que foi marcado pela ditadura, que superasse esse ciclo. Agora já estamos noutro ciclo. Essas coisas têm de ser reinventadas. (BARROSO, O. Entrevista realizada em 29.06.2016).

A trajetória de Oswald, similar a José Carlos, também se confunde com a do grupo e a trajetória deste pode ser dividida em fases. Por meio da entrevista com Barroso, sugerimos a divisão do Grita em três fases ou grandes momentos. Uma primeira fase mais voltada para o surgimento do grupo, momento de maturidade, de descobertas: essa seria uma fase de construção. A segunda foi marcada pela resistência à ditadura, em que a militância, a luta contra censura e a comunicação popular foram os maiores destaques. E, por fim, podemos destacar o momento em que Oswald toma a frente do Grita, já na abertura política e primeiros anos da redemocratização. Nessa fase há um mergulho mais profundo nas pesquisas sobre a cultura popular, quase se confundindo com a vida intelectual e acadêmica de seu dirigente.

Quando questionado sobre a forma que via o Grita durante todo esse tempo, Oswald Barroso afirma:

O Grita começou querendo fazer um bom teatro. Um teatro de grande qualidade. De vanguarda. Albert Camus era vanguarda da Europa, de grande qualidade. Ai depois a ditadura foi acochando e ele foi assumindo o teatro político e depois foi assumindo o teatro político brasileiro, nordestino, na cultura popular. Ai depois um teatro de agitação com as diretas já. Teatro de palanque, nas quadras, nos terreiros, nos palanques. Ai depois foi mudando e se voltando pra um teatro mais bonito e mais dançado e ai viu que tinha de completar seu ciclo de que estava começando a brincar. E disse que estava bom. Vamos começar outro ciclo. (BARROSO, O. Entrevista realizada em 29.06.2016).

Denomina o período em que foi diretor como o “mais bonito e mais dançado”. Tais caracterizações corroboram com sua prática mais voltada para o popular e mais afastada do teatro militante<sup>32</sup>. Oswald dividiu o grupo em fases e constatou o encerramento de ciclos, que para ele, foi um dos motivos para o fim do coletivo, pois, com esse processo, o grupo se transforma, sendo pontapé inicial para outros grupos, como o grupo Teatro de Caretas, dirigido ainda hoje por Oswald Barroso. Essa divisão do grupo em fases é apontada como um divisor de águas na trajetória do Grita. Um teatro político, militante versus um teatro poético, artístico.

| 32 | Continuamos utilizando a definição de Teatro de Militância de Garcia (2004).

Se a influência de Oswald Barroso não era tão evidente, nos primeiros tempos do GRITA e até a morte de José Carlos, em função das próprias atribuições que cada um desempenhava dentro do Grupo, (Oswald Barroso estava mais ligado às discussões e autoria dos textos), a partir de O Pão, ela se faz sentir bem mais forte, até porque o grupo sofreu uma perda das mais sérias, e precisava que alguém o fortalecesse. Embora José Carlos, antes do acidente que o vitimou, não permanecesse tão integrado ao GRITA, como na sua primeira fase, dada a aplicação do seu trabalho, na articulação do teatro amador brasileiro, o Grupo contava sempre como todo seu apoio. (SILVA, 1992, p. 90-91)

Nesse terceiro momento, a influência intelectual e estética de Oswald despontam no seu trabalho à frente do Grita. Nota-se, após essa caracterização de ambos os diretores, que partilhavam ideias e

projetos, com destaque para a militância política e cultural, o engajamento popular, artístico e social, a intelectualidade e a necessidade da manutenção da memória individual e/ou coletiva do grupo.

A partir da reflexão sobre a trajetória do grupo e seus líderes, questionamos: Independente de quem? Amador como? Discussão que será apresentada a seguir.

## “Independente” e “Amador”

Grupo Independente de Teatro Amador (Grita): Independente de quem? Amador como? Trazendo à tona essas questões, rapidamente outras questões surgem: O que significa uma proposta de teatro independente? Livre? Autônomo? Emancipado? Muitos serão os sinônimos possíveis. Sobre o teatro amador, o que podemos referenciar? Seria algo não profissional? Imaturo? Novo? A questão é que para além das definições, estão os ideais. Que ideais apresentavam tais propostas?

Independente pode ser definido como o que não depende. Mas o Grita era independente de quem? Em relação a quê? E a definição de teatro amador que, por vezes, carrega o sentido de algo mal-acabado ou não profissional, como poderia ser compreendida na perspectiva do grupo? Como já vimos anteriormente, muitos intelectuais e artistas chegaram a compor o grupo, mas porque se autodenominavam amadores? O que seria um grupo de teatro amador na década de 1970 em Fortaleza?

Para podermos responder e entender essas questões, se faz necessária uma contextualização nacional. Na noite de 13 de dezembro de 1968, o governo anunciara, em cadeia de rádio e TV, o AI-5 (Napolitano, 2016). A instauração do Ato Institucional nº 5 inicia um novo período na história do País. Tanto na política como na cultura, o ato vem com objetivo de dismantelar e arrefecer toda e qualquer forma de manifestação crítica e/ou revolucionária. O início do governo de Emílio Garrastazu Médici, em 1969, inaugura o período de maior repressão do Estado, permeado pela censura prévia, a sistematização de Decretos Secretos e o combate violento às guerrilhas de esquerda.

O AI-5 foi um golpe dentro do golpe, que atingiu significativamente os movimentos de esquerda e de massa:

No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos a abandonar o país. [...] Muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de “vazio cultural” que alguns dizem marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências estatais ligadas à área da cultura que são redinamizadas ou criadas a partir desse período. E aqui mais uma novidade: o Estado que

até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado (HOLLANDA, 1992, p. 90-91).

Portanto, o Estado passa a se organizar culturalmente e estrategicamente. O processo de absorção da arte engajada pelo mercado cultural, controlado e financiado pelo governo, transformou parte da produção voltada para o nacional e o popular, que trazia a crítica contra o autoritarismo, em baluartes de divulgação do progresso e do desenvolvimento. As tensões políticas transformavam-se em lucro comercial das empresas da cultura.

“É exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais” (HOLLANDA, 1992, p. 96). Durante a década de 1970, novos grupos passaram a atuar negando a lógica mercadológica. Apresentavam-se como movimentos alternativos e independentes, subvertendo as relações de produção definidas pela indústria cultural.

O fato é que, nos anos de 1970, as artes e, em especial, o teatro nacional, enfrentaram muitas dificuldades. O País vivia uma “anestesia geral” na produtividade, não pela ausência de trabalhos, mas por uma sequência de trabalhos sumariamente

censurados. “Nunca, em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro” (NOVAES, 2005, p. 228).

A proposta de um movimento independente era vista com esperança no contexto de apatia. Percebemos forte influência da contracultura na subversão mercadológica:

A contracultura no Brasil, tal como em outros lugares das Américas ou da Europa, não foi um único movimento coerente, mas um conjunto de atitudes, idéias, e práticas que surgiram com a “esquerda” e se posicionaram contra o regime conservador, mas que também articularam uma crítica das formas mais convencionais de ativismo político. A contracultura brasileira se posicionou contra o Estado ditatorial e os valores sociais dominantes promovidos por ele, mas também entrou em conflito com setores da esquerda tradicional, principalmente do Partido Comunista Brasileiro, que promovia valores sociais e culturais mais convencionais (DUNN, 2008, p. 145).

De modo geral, os trabalhadores do teatro que não estavam diretamente envolvidos com as grandes produções mercadológicas/empresariais ficavam cada vez mais alheios aos circuitos de manutenção estatal. Levando esses profissionais a buscarem outras formas de organização, tal movimento, direta ou indiretamente, acabava, invariavelmente,

representando uma forma de resistência dentro da estrutura de incentivo cultural e político que se consolidava nesse período, excluindo os que não “dançavam conforme a música”.

O grupo Grita se propunha a dinamizar a atividade teatral do período em Fortaleza, buscando o que eles consideravam um teatro popular, ou de aproximação da cultura popular. Os grupos, que estavam nessa busca inseriam-se num movimento de teatro independente, diferente do que eles afirmam que estava sendo feito à época:

O nível de consciência dos trabalhadores do palco foi capaz de se desenvolver nas suas lutas específicas. Ensaia-se todo um movimento de teatro independente, nas capitais e no interior do país. Trabalho que tende controvérsia, em meio à fumaça que ainda permanece, a uma maior aproximação e compromisso com o movimento de massas operário e popular, na sua formação (NOVAES, 2005, p. 227).

Na obra: “O Fazer Teatral: uma forma de resistência”, de Erotilde Honório Silva, a autora entende que o grupo se autointitulava “Independente” por, inicialmente, não estarem atrelados a nenhum financiamento do Estado e, por isso, não precisariam ter nenhum tipo de “tato” em suas escolhas artísticas e em seus processos críticos engajados. Entretanto, as organizações dos grupos independentes também buscavam as verbas oficiais, pois reivindicavam do poder público o investimento em

cultura, de forma que a produção fosse veiculada para todos. Assim, o Grita fazia essa reivindicação, conquistando, posteriormente, apoio financeiro estatal e até mesmo privado:

Ao Grupo era dirigido, também após muita batalha e obediência, à burocracia governamental, uma fatia da verba que o Estado desembolsava dentro do esquema da “política cultural” desenvolvida no País através do MEC – Serviço Nacional de Teatro e Secretaria da Cultura (SILVA, 1992, p. 92- 93).

| 33 | Na pesquisa desenvolvida por Erotilde Honório Silva, Teatro de Periferia é aquele nascido e produzido dentro das periferias. Experiência diferente da proposta e vivenciada pelo Grita.

Ora, se o movimento de teatro Independente surgiu no Brasil como alternativa à falta de apoio econômico e se, segundo Silva (1992), o grupo se identificava com essa perspectiva, então, como o grupo passou a embasar seu ideal formador com os incentivos estatais? O grupo teve vida longa, possuindo características diversas em vários momentos de sua história, dentre essas características, a contradição marcou sua trajetória.

É importante pontuar que Erotilde Honório Silva analisou: “O Teatro de Periferia, prática comunitária e artística que tomou vulto em Fortaleza na década de 1970, ligado ao movimento associativista de bairros” (SILVA, 1992, p. 17). Logo, Silva (1992) expõe a pesquisa sobre o teatro de periferia<sup>33</sup> entre os anos de 1973 e 1985, que, segundo a autora, iniciou ou foi um reflexo da ação e a relação entre o Grita e os Movimentos Sociais Urbanos ou MSUs.

Dentro desse período, vimos surgir, mais precisamente a partir de 1977, na periferia de Fortaleza, grupos de teatro integrados às associações de moradores, aos sindicatos, à Igreja, ou simplesmente grupos que se diziam independentes. O teatro de periferia assume características diversas em muitos aspectos, daquelas dos grupos amadores, de origem mais intelectualizada e das características do próprio GRITA, que inicialmente atuou nos espaços convencionais, antes de chegar aos bairros. As diferenças apresentam-se na formação e nos objetivos dos grupos e principalmente na composição (origem) dos integrantes, sem dúvida nenhuma mais integrados à vida na periferia. Esses grupos se fortaleceram enquanto grupo, produtores de atividades artísticas nas comunidades de origem ou em intercâmbio com outros movimentos organizados e outros grupos de teatro (SILVA, 1992, p. 70).

| 34 | Neste trabalho entenderemos como teatro popular o teatro pensado e voltado para o povo; e entenderemos o teatro de periferia como sendo um grupo teatral composto por membros da comunidade periférica. Um conceito não exclui o outro, o grupo pode ser apenas popular, apenas de periferia ou ambos.

De acordo com Silva (1992), o teatro de periferia se caracteriza por algumas práticas; a saber, os integrantes teriam, essencialmente, que ser da comunidade, bem como, as ações do grupo deveriam envolver e se integrar diretamente com as associações comunitárias de seus bairros, fossem sindicatos, igrejas, etc. Silva (1992) afirma que tanto o teatro popular<sup>|34|</sup> quanto o de periferia estão diretamente ligados ao desenvolvimento dos Movimentos Sociais Urbanos (MSUs):

Outros fatores históricos vêm favorecer a estruturação do Teatro Popular. No início dos anos 70, os sindicatos passaram a ter menos expressividade com o peso da repressão, acentuada pelo AI 5 de

1968, que vem minimizar consideravelmente a mobilização e a capacidade de expressão do movimento sindical. No mesmo período despontam “novas” formas de ação da sociedade – os movimentos sociais urbanos. As lutas urbanas que emergiam ampliam seu espaço de mobilização, marcando presença no contexto político e cultural que aflora lentamente. [...]

Entretanto não atribuímos a emergência dos movimentos sociais urbanos à forte repressão sofrida pelos sindicatos, mas a outras formas de participação social, associação de moradores, grupos de cultura negra, clubes de jovens, associações culturais, elaboradas pela sociedade civil. O movimento por um teatro popular surge nesse período, precisamente por conta das transformações de correntes no campo dos MSUs, bem como dos questionamentos e pesquisas realizadas em torno da cultura popular (SILVA, 1992, p. 50).

Entender a motivação de Silva (1992) de relacionar o Grita ao desenvolvimento de vários grupos de teatro de periferia que surgiram em Fortaleza na década de 1970 esbarra diretamente na construção da ideia de que o grupo se caracterizava pela proposta de engajamento político e de engajamento popular. “A questão da consciência política envolvia diretamente as tarefas culturais e, nesse sentido, pode-se ter uma ideia da responsabilidade que recaiu sobre os artistas e intelectuais” (NAPOLITANO, 2001, p. 57).

Para o Grita, definir-se como independente e amador estava ligado a uma nova forma de fazer teatral, que apresentava uma estrutura interna democrática e sem fins mercadológicos, apresentando um ideal de engajamento político e popular, resultando exatamente no que viria a constituir suas “artes de espetáculo”.

Outra questão importante para pontuar são as diferenças entre nossa pesquisa e a de Silva. O objetivo desta pesquisa é aprofundar a análise sobre as táticas de resistência e estratégias de apropriação realizadas, especificamente, pelo Grita entre os anos de 1973 a 1985. O estudo de Silva (1992)<sup>|35|</sup> focalizou-se nos aspectos precursorres do teatro de periferia:

Elegemos o GRITA (Grupo Independente de Teatro Amador), criado em 1973, por sentirmos a importância da relação acentuada no período de sua atuação (1973-1986) entre o teatro e os movimentos sociais urbanos, especialmente o teatro que passará a ser produzido na periferia, destituído das suas características formais e/ou tradicionais, objetivando outros frutos, que não apenas os estéticos ou o simples divertimento (SILVA, 1992, p. 21).

Acreditamos que o Grita se definia como teatro amador por uma série de motivos. Razões que se entrelaçam desde a militância política de organização e articulação local e nacional até a defesa do caráter democrático do grupo, em que todos e todas poderiam participar:

| 35 | Refere-se ao surgimento de uma prática teatral que buscava novos espaços, a compreensão de um novo público e de novas exigências nesse campo. Proposta de trabalho que se relacionava diretamente com os movimentos populares e de periferia, propondo um engajamento político e a não existência de divisões de poder nos trabalhos artísticos.

Nos lugares onde a empresa é praticamente inviável, como nas cidades do Sul, do Norte e do Nordeste, mas onde a atividade teatral é intensa, a ideologia do grupo reforça uma prática. O que já era uma experiência comum dos amadores (quando não há capital empenhado no financiamento de um espetáculo a divisão de trabalho é forçadamente pouco nítida) passa para o nível da consciência, norteando o espírito de novas produções.

Os encontros de teatro amador, que até então era marcado pela discussão da qualidade estética das obras, passaram a discutir também o seu modo de produção (NOVAES, 2005, p. 247).

Para Napolitano (2001), o artista engajado deveria estar apto para produzir uma arte que fosse politizada, comunicativa e popular. Nessa perspectiva, o engajamento experimentado pelo Grita acabou reverberando e influenciando o surgimento de outros grupos nas periferias de Fortaleza. Sobre a arte engajada, destaca-se que:

As “artes de espetáculo” ou as artes “performáticas” pareciam ser o caminho natural da “popularização” da cultura engajada e nacionalista como resposta ao golpe militar. Mesmo antes do golpe, o teatro, a música e o cinema já convergiam para a busca de uma expressão comum, que articulasse os conteúdos, perspectivas e temáticas a serem veiculados. [...]

A cultura engajada brasileira assumia a necessidade de atingir o público massivo, o consumidor “médio” de bens culturais, na esperança que a popularidade fizesse os artistas reencontrarem a expressão genuína do próprio “povo”, com toda a carga política que o termo possuía. [...]

O teatro engajado brasileiro desde o final dos anos 50, se constituía num importante polo de formulação dos problemas estéticos e ideológicos (NAPOLITANO, 2001, p. 65).

| 36 | Crítica, ensaísta e pesquisadora. Acompanha a vida teatral paulistana desde os anos 1970.

Assim, entendendo que, para o Grita, definir-se como independente e amador estava diretamente ligado a uma nova forma de fazer teatral, que apresentava uma estrutura interna democrática e sem fins mercadológicos, apresentando, assim, um ideal de engajamento político e popular, resultando exatamente no que viria a constituir suas “artes de espetáculo”, segundo Napolitano (2001).

Como afirma Mariângela Alves de Lima<sup>36</sup>, na obra organizada por Adauto Novaes (2005), no teatro amador, todos, atores e não atores, poderiam fazer teatro e não precisariam, necessariamente, existir divisão de trabalho, pois todo o grupo deveria se mobilizar e se responsabilizar pelo fazer teatral. Participavam da construção de um ideal, por acreditar e por sonhar com a mudança por meio da arte: “Dentro desse panorama a formação de grupos não representa apenas uma alternativa, mas sim uma postura antagônica cuja base envolve tanto uma nova forma de pensar a arte como uma nova forma de organização social” (NOVAES, 2005, p. 247).

O amadorismo, para além dos ideais, se caracteriza por muitos dos integrantes não serem atores profissionais e muitos exercerem outras atividades, o que, por vezes, dificultava o trabalho coletivo. Por exemplo, o enorme fluxo de saída e entrada de integrantes do Grita, prejudicando o desenvolvimento de um trabalho mais consistente e contínuo; bem como o comprometimento da qualidade das encenações, pois o grupo unia atores mais experientes com atores iniciantes na experiência artística. Sobre isso, o ator e pesquisador Ricardo Guilherme comentou as principais dificuldades atravessadas pelo Grita:

[...] acho que também a falta de preparo, digamos técnico, de um ou outro, não de todos, mas de um ou outro participante. Porque você tinha uma pessoa de mais experiência como eu ou de maior experiência ainda do que eu como o João Antônio Campos, mas você tinha ao lado dele, meninos que estavam fazendo a primeira peça [...] imagino que isso também foi uma dificuldade [...] (GUILHERME, R. Entrevista realizada em 28/10/2016).

Para superar tal dificuldade, Silva (1992) defende que a criação de um regimento interno do grupo se fez necessário. Tal documento estabeleceu normas de participação, buscando formular exigências mínimas para a permanência no Grita, a partir de 1977:

Capítulo II – Dos Membros do Grupo – Art. 4.º: Os membros do Grupo Independente de Teatro Amador enquadram-se nas categorias de efetivos e colaboradores. Art. 5.º: É membro efetivo todo aquele que em qualquer época esteja exercendo uma função concreta e específica no Grupo. Art. 6.º: É membro colaborador do grupo todo aquele que direta ou indiretamente contribua para a realização dos programas do grupo e seja aceito pelo Conselho de Associados. (apud SILVA, 1992, p. 79)

Assim, as divisões entre membros efetivos e colaboradores, aparentemente, deixaria mais claro a função de cada integrante no coletivo. A participação estaria relacionada diretamente aos objetivos e às diretrizes estabelecidas pelo regimento:

### **Objetivos**

- Lutar pela democratização da cultura, em todos os níveis, de modo que os mais amplos setores da população – constituídos por estudantes, operários e camponeses – possam ter acesso aos meios de produção cultural, podendo, dessa forma, expressar suas necessidades e aspirações.
- Promover e estimular cursos, seminários, debates – interna e externamente – com a finalidade de aprofundar a análise abordada em suas manifestações artísticas, fazendo essas análises a partir de princípios dialéticos, como forma mais apropriada de revelar a verdade.

- Empreender esforços no sentido de ampliar seu programa de trabalho através do debate e da colaboração com outros Grupos que manifestem preocupações afins, e desenvolver atividades capazes de atrair sempre novas pessoas.
- Desenvolver por todos os meios possíveis a crítica e autocrítica entre os membros do grupo, com a finalidade de assegurar a permanente atualização dos objetivos e manter a mobilização de todos os membros a fim de garantir a plena concretização desses objetivos.
- Opor-se por todos os meios a qualquer manifestação artística que vá de encontro aos objetivos aqui propostos e combater tudo o que signifique entrave na consecução dos mesmos.

### **Diretrizes**

- O Grupo Independente de Teatro Amador entende por amadorismo o sistema de produção cultural onde inexistente finalidade lucrativa, forma de evitar que se estabeleça a exploração econômica de uns sobre os outros.
- É condição indispensável para integrar o quadro dos membros efetivos ou colaboradores do Grupo, o reconhecimento da justeza de seus objetivos e o apoio a eles, expresso na atividade permanente para realizar esses objetivos permanentes.
- Qualquer dos membros deve questionar posições adotadas, interna e externamente, a nível individual ou de subgrupos, que estejam em desacordo com os objetivos ou normas de comportamento do Grupo.

– Toda e qualquer decisão será adotada mediante a discussão entre membros e aprovação da maioria.

– Os órgãos de Diretoria e demais encargos deverão planejar suas atividades de modo a aproveitar a capacidade de colaboração dos demais membros e apresentar ao Conselho de Associados, uma vez por mês, relato completo de suas atividades.

– O Grupo Independente orientar-se-á a partir dos seguintes níveis de ação:

**a)** realização de cursos, seminários e debates em torno dos problemas relacionados com seus objetivos;

**b)** análise constante da realidade socioeconômica política e cultural da nação;

**c)** empenho no sentido de conhecer como essa realidade se apresenta a nível municipal e estadual;

**d)** interpretação dessa realidade por via dramática, como exercícios constante, entendendo que somente assim, será possível a renovação e transformação dos métodos adotados por quantos são responsáveis pela realização do trabalho artístico teatral;

**e)** montagem de espetáculos de autores locais nacionais ou estrangeiros, desde que diretamente vinculados às preocupações expressas nos objetivos do Grupo (*apud* SILVA, 1992, p. 80-82).

Vale ressaltar que o documento original do regimento não foi localizado. Tanto Oswald Barroso, que ficou à frente do grupo por tempo considerável, quanto os demais entrevistados acreditam

que o documento tenha se extraviado. Silva (1992) afirma que o regimento interno foi editado em junho de 1977, adequando os objetivos do grupo à situação social, política e cultural do País.

Os objetivos do regimento do Grita evidenciam a luta e a promoção de atividades artísticas e políticas em favor da transformação social, bem como a linha de pensamento que conduzia o grupo aparece destacada em suas diretrizes. O documento esclarece que o amadorismo estava diretamente ligado à inexistência de fins lucrativos, fator preponderante no trânsito dos integrantes no grupo. Mas como manter um grupo que não possuía fins lucrativos, entretanto prezava pelo aperfeiçoamento artístico?

Dentro dessa perspectiva, o Grupo primava pela organização interna, numa disciplina de trabalho integrado, coordenado, participativo, de estudo e pesquisa e do trabalho prático até chegar à realização da montagem, desenvolvendo, consequentemente, a consciência crítica dos integrantes e, por extensão, despertando essa consciência nos espectadores. Foram inúmeros os problemas de organização interna do Grupo, como, por exemplo, a dificuldade que cada elemento encontrava em conciliar sua vida particular com as atividades teatrais (SILVA, 1992, p. 78).

Tal dilema marcava as crises e oscilações sofridas internamente no Grita. Observa-se que era um entrave, pois, apesar de seu viés amador, a preocupação artística do grupo se impunha de forma visceral, que está expressa no trecho a seguir:

Uma das preocupações mais urgentes expressas pelo Grupo e, em especial, pelo seu diretor artístico, era a necessidade da capacitação técnica dos atores, que dizia respeito ao trabalho de interpretação, através de cursos, oficinas de voz e corpo e exercícios de canto. O teatro popular, mais do que qualquer outro, exige do ator recursos especiais, dada a multiplicidade de situações e as condições por vezes inadequadas dos locais de apresentação (SILVA, 1992, p. 83).

“Amadores Profissionais”, se a expressão não fosse tão contraditória definiria bem a identidade do Grita. Poderíamos dizer que era um grupo com interesses artísticos afins que, apesar de não visar ao lucro, promoviam suas habilidades profissionais e artísticas na busca da qualidade do fazer teatral.

Portanto, podemos observar que a definição “amador”, para o grupo, destaca seu caráter idealista. Sem lucro, sem exploração do trabalho do homem pelo homem, tendo como característica a democracia plena nas ações do coletivo, sem divisão de poder internamente, em que todos teriam voz, em contraponto com a ditadura militar vigente no País.

Mas tal forma de organização não excluía a profissionalização – busca de formação –, porém excluía a possibilidade de viver exclusivamente das montagens do Grita, pois o sistema de existir e resistir do grupo estava diretamente ligado a um processo colaborativo entre integrantes e a comunidade espectadora.

Era caro ao grupo a concepção igualitária interna, além do respeito mútuo e democrático, bem como o cuidado no labor teatral; entretanto, no contexto de cerceamento de direitos e liberdades, fazer-se amador dentro do possível era, para além de uma escolha, umas das poucas opções que restavam aos grupos não inseridos no circuito mercadológico:

O faz-de-conta teatral, o viver outros papéis, o assumir publicamente o papel do opressor e oprimido, a oportunidade de se colocar perante os outros restabelecia nas pessoas (as que faziam e as que assistiam) especialmente na época da nossa análise e em função do cerceamento da liberdade de expressão, a esperança de descobrir novos caminhos, de encontrar a saída para um mundo mais digno e mais justo para todos. A afluência ao “fazer teatral” trouxe um outro sentido positivo: desmistificou a arte de representar como “ato sagrado”, ampliando a função do teatro. Pessoas outras, que não atores, propriamente, passaram a integrar elencos de encenações as mais diversas, com o objetivo de exercitar o dizer, o expressar-se, comunicar a alguém a possibilidade de posicionamento possível. O teatro começou a se libertar do palco propriamente dito, sem perder o caráter de arte vigiada; os círculos católicos ligados às cooperativas foram fechados; os trabalhos artísticos do CPC não tiveram condições de sobrevivência. Os locais onde eram realizadas as manifestações culturais foram, na sua maioria, desativados, fruto do autoritarismo que se instalou. O tacão de ferro da censura, promovendo cortes, suspendendo espetáculos, fez calar a voz de quantos defendiam a democracia, amordaçando artistas e intimidando a Nação. Entramos num período de recesso cultural

em função da censura, perseguidora das artes e das expressões, sobrevivendo apenas um teatro de linha burguesa que não fazia oposição às idéias dominantes (SILVA, 1992, p. 68- 69).

O termo “fazer teatral” citado por Silva (1992) refere-se aos reais objetivos da prática teatral, desvinculando o trabalho teatral do Grita dos espaços oficiais para teatro e buscando um novo público, um novo lugar de existência e uma nova reflexão:

Outra modificação básica, que situou o teatro popular elaborado nessa ocasião, foi a “desinstitucionalização” do teatro, ou seja, deslocá-lo do seu habitat, privativo da classe dominante, e levá-lo às ruas, praças, sindicatos, feiras, mobilizando, através da participação, os espectadores, iniciando-os na liberação das “courageiras” corporais impostas pelos papéis sociais, facilitando, assim, o processo de libertação (SILVA, 1992, p. 49).

O “fazer teatral” do Grita nos parece uma nova forma de pensar teatro, em que a realidade urbana e a assimilação do popular, do regional e do contato direto com a vida do povo, passaram a pautar as escolhas, a estética, as estratégias e os objetivos de alguns grupos que se apropriam do teatro como forma de existir e resistir na periferia:

É assim que se realiza o popular analisado no “fazer teatral” produzido nos anos 70, sem desconsiderarmos os acontecimentos na década anterior nem a política desenvolvida pelo Estado,

que será analisada mais adiante. O teatro popular desenvolvido pelo Independente, a partir de 1976, elabora nos espetáculos uma temática regional, identificada com a cultura popular. A cada apresentação na periferia, e a partir do contato que ocorre entre o GRITA e a realidade urbana, esse “fazer teatral” assimila uma práxis específica das contradições e da vivência dos moradores da periferia, reconstruindo as perspectivas do teatro popular e o conceito de cultura popular, a partir da vida do povo (SILVA, 1992, p. 52).

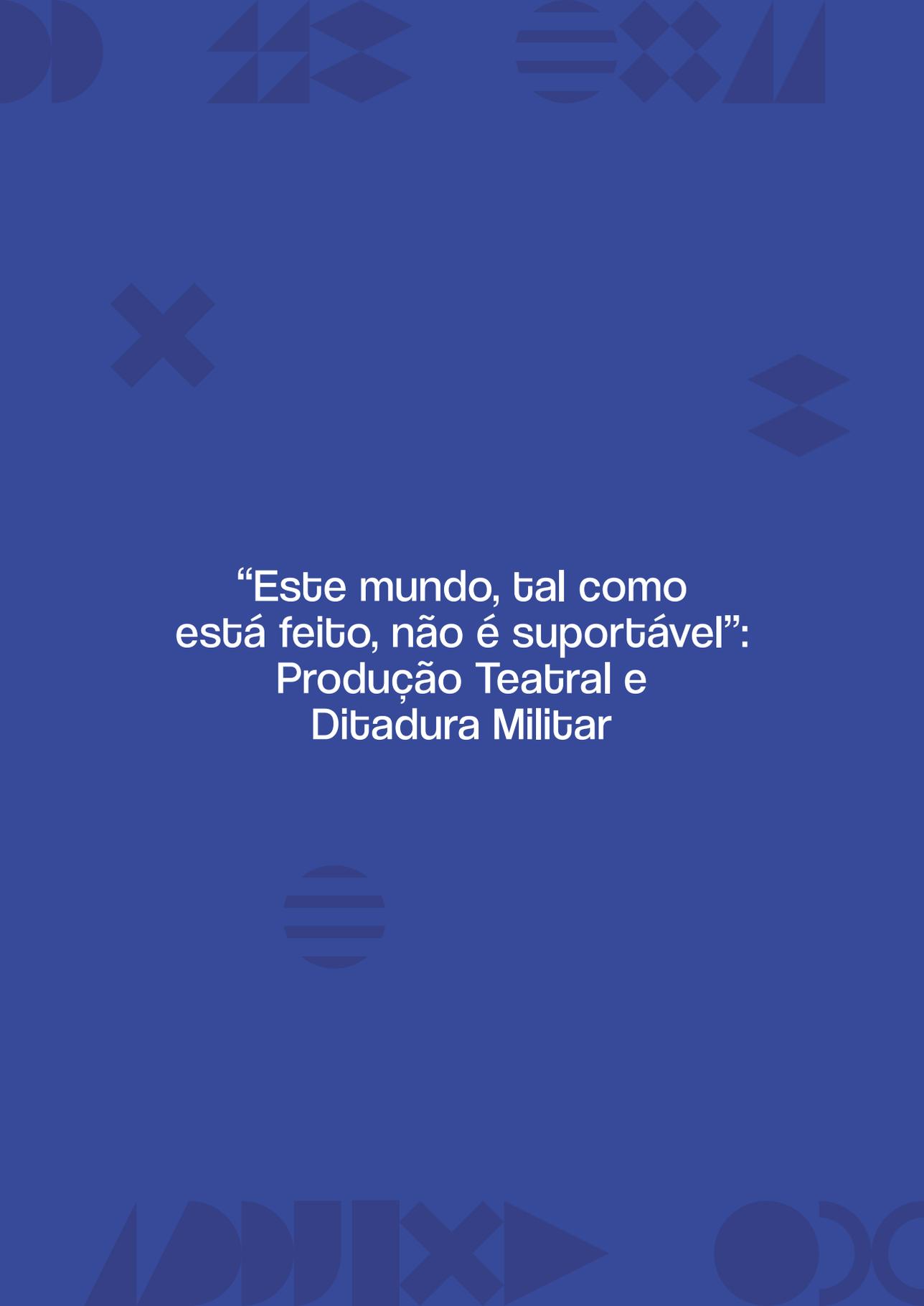
A relação construída entre o Grita e as comunidades de periferia após essa aproximação apontada por Silva (1992), evidenciam a relação desta pesquisa com a abordagem de Práticas Urbanas apresentadas por Michel de Certeau (2012). As práticas só são possíveis na perspectiva urbana, na qual “funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade” (CERTEAU, 2012, p.161). Entendo como prática “Essas “maneiras de fazer”, que constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (CERTEAU, 1994, p. 42).

A relação estabelecida com as comunidades e as intervenções do grupo nesse espaço geram transformações tanto no coletivo quanto nos bairros periféricos. Ao questionarmos Graça Freitas sobre os possíveis motivos do fim do grupo, a atriz afirmou que:

O Grita perdeu a função social dele, porque ele encontrou outros canais de expressão. O Grita ele é vivo, vivo porque ele é como se fosse uma raiz, de vez em quando nascem uns ramos, ele deixou de existir do ponto de vista jurídico, ninguém conseguiu mais se juntar no Grita, porque tinha o teatro Boca Rica, o grupo Formosura, o teatro de Caretas. (FREITAS, G. *Entrevista* realizada em 17.08.2016).

A ideia do desdobramento do coletivo em vários ramos, resultando no aparecimento de vários outros grupos, explicitam o caráter engajado e problematizador do Grita. A beleza do idealismo apresentada por Freitas, destacando a não destruição e sim a imortalidade por meio de seus frutos, instiga a reflexão: o Grita foi uma semente que germinou e se pluralizou?

Podemos afirmar que a independência e o amorismo no “fazer teatral” do Grita representava uma prática que se enraizou e se desdobrou em cada lona periférica de teatro em Fortaleza. A ocupação desses espaços e a análise de sua produção teatral serão discutidas nos próximos capítulos.



“Este mundo, tal como  
está feito, não é suportável”:  
Produção Teatral e  
Ditadura Militar

Neste capítulo, buscamos refletir sobre as escolhas dramatúrgicas do coletivo na construção de sua personalidade, ou seja, compreender, dentro da análise histórica teatral do grupo, o processo de criação de identidade do Grita.

[...] fazer uma história do espetáculo, qualquer que ele seja, implica pensar não apenas em suas relações com a sociedade em que foi produzido, porém, mais especificamente, em suas relações com as configurações do “campo teatral” que lhe era contemporâneo. Ou seja, a análise histórica do fenômeno teatral vai além do texto e do contexto – porque entre a intenção e o gesto há “mais do que sonha a vã filosofia” (HERMETO, 2014, p. 129-130).

Para traçar a trajetória do Grupo Independente de Teatro Amador (Grita) é necessária a análise de seus espetáculos. Como afirma Hermeto no trecho anterior, entre a intenção de uma montagem cênica e sua ação, nos deparamos com uma infinidade de relações, entre elas histórico, produção e aproximação com a sociedade:

Na busca de compreender as configurações do campo teatral na década de 1970, é comum se tratar de duas grandes vertentes, simultâneas e de grande relevância: a ligada ao chamado teatro comercial, feito por empresários, produtores e companhias profissionais; e o teatro alternativo, que pretendia continuar promovendo a reflexão sobre a realidade brasileira, desvinculando-se de instituições (HERMETO, 2014, p. 127).

Enquadrado na vertente do teatro alternativo, a produção cultural do Grita foi significativamente latente dentro da perspectiva dos usos e práticas dentro da cidade de Fortaleza. A arte teatral apenas se concretiza com a ação encenada. Dessa forma, temos por objetivo discorrer sobre os espetáculos montados pelo Grita, dentro do contexto da ditadura militar, entre os anos de 1973 e 1985, quando se iniciou o processo de abertura política no País.

No recorte temporal da pesquisa destacam-se dez espetáculos: *Calígula* (1973), *A História do Jardim Zoológico* (1974), *Morte e Vida Severina* (1976), *O Evangelho Segundo Zebedeu* (1977), *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* (1977), *Essa História de Poesia* (1979), *Putz, a menina que buscava o Sol* (1979), *Fala Favela* (1980), *O Pão* (1983) e *Periferia* (1985).

É comum um grupo teatral ter uma produção em torno de um espetáculo por ano. Claro que não podemos generalizar essa produção para todos os grupos, pois se trata de uma obra artística e sua criação possui moldes abstratos e não fabris.

Porém, mesmo por se tratar de um período de doze anos de atividade do grupo, ainda assim, produzir e encenar dez espetáculos dentro da perspectiva de um grupo com propostas alternativas, em meio à vigência autoritária, demonstra quão significativa foi sua produção.

Dentre os dez, selecionamos três espetáculos, tornando viável aprofundar a análise destes com temáticas pertinentes ao grupo no momento das montagens. São eles: *Calígula*, espetáculo que funda o grupo (1973); *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* (1977), momento de resistência do grupo para com a censura e a ditadura militar e, por fim, *Fala Favela* (1980), quando a cidade e suas demandas sociais e urbanas são apropriadas e transformadas em arte combativa pelo Grita. Buscamos, além da análise, identificar a autoria da peça, o ano de encenação, sua sinopse e motivação para escolha das temáticas. Considerando que:

Quando do referido abrandamento da censura, em meados dos anos 1970, com a oportunidade de recolocar o teatro militante como análise crítica de Brasil, os autores decidiram resgatar a tradição por eles iniciada tomando o cuidado de revisá-la em profundidade, evitando uma concepção mecanicista, ultrapassada pelos próprios acontecimentos históricos, a partir da qual as contradições da classe popular e da nação anulavam-se, ou mostravam-se passíveis de solução, na linearidade do desenvolvimento dramático. Se a escolha era não apagar a tradição de engajamento,

era manter os eixos temáticos que estavam na origem da dramaturgia de viés comunista, reconvo-cando-os como possível caminho de reflexão, a solução passava pelo repensar da representação de povo e por redefinições no papel que as peças poderiam assumir em um contexto de crise política da esquerda (CARDENUTO, 2012, p. 313).

O trecho em destaque evidencia a fase da dramaturgia no País marcada pela discussão existencial, pois era clara a falência da estratégia dos Centros Populares de Cultura ocorrida na década de 1960, que visavam instrumentalizar a arte teatral para desenvolver atividades artísticas conscientizadoras junto às classes populares. “A organização de um amplo movimento cultural didático-conscientizador tomava forma em toda uma série de grupos e pequenas instituições que surgiam vinculadas a governos estaduais, prefeituras ou geradas pelo movimento estudantil” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 10).

Porém, o Grita nasceu exatamente em meio a todo o caldeirão reflexivo sobre os caminhos do teatro e da dramaturgia nacional. Qual caminho a seguir? Para onde a experiência dramatúrgica levaria o grupo? Essas questões serão discutidas no capítulo.

## “Calígula” e o (re)existir: nasce um grupo teatral

O primeiro espetáculo encenado pelo Grita – *Calígula*, de Albert Camus, estreou em 23 de novembro de 1973, após cinco meses de ensaios, e ocorreu no Teatro Universitário<sup>[37]</sup>, movimentando a cena intelectual e teatral fortalezense, trazendo uma média de dois mil espectadores durante o curto período de sua temporada de três dias. Por ser considerado um clássico, público e jornalistas dividiram opiniões. Alguns aplaudiam a iniciativa do grupo, que trazia uma proposta tão arrojada como espetáculo de estreia, já outros se recusavam a ver uma obra de Camus sendo utilizada por um grupo novo e inexperiente:

O texto discutia a problemática do homem perante o poder e a procura de si mesmo. A direção de José Carlos Matos estava segura, os cenários de Fausto Nilo, utilizando papelão, estavam perfeitos e utilizavam recursos compatíveis com as precárias condições existentes no Ceará para se fazer teatro. No roteiro musical ajudaram Petrúcio Maia e Mércia Pinto e do elenco participaram: Celso Almeida, Ione Costa, Zaza Sampaio, Antônio Carlos Coelho, Ivanilson Martins, Ivoni Gomes, Bartolomeu Gomes, Flávio Sampaio, Matinhos, Erivan Camelo, Paulo Trindade, Neuma Bezerra, Maria Helena Cardoso, Eduardo Braga e outros.

| 37 | Possui nome oficial de Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. Foi inaugurado em 26 de junho de 1964, com a exibição da peça “Demônio Familiar”. Situa-se na Avenida da Universidade, no bairro Benfica e pertence à Universidade Federal do Ceará.

No final, o público aplaudiu. A crítica se dividiu. Entre outros, Edilson Soares, Augusto Cesar Costa e Roberto Aurélio Lustosa foram favoráveis. Por outro lado, respondendo ao comentário de Roberto Aurélio que falava da “...excelencia da apresentação de “Calígula”, onde vimos um trabalho disciplinado, um exaustivo e longo período de ensaios, dentro de técnicas modernas...Ezaclir Aragão, no O POVO, acusava: “De minha parte não vi o espetáculo. Não vi e não gostei. Não fui ver porque, de antemão, achei que o inexperiente grupo de amadores era por demais pretensioso em escolher um texto clássico, revelando uma mentalidade de gente que quer “se meter a gênio” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 18/11/77, p.5).

O trecho destacado acima revela que a encenação causou alvoroço, discussão e trouxe público, marcando oficialmente o nascimento do Grita no cenário Teatral Cearense. Importante pontuar que o jornal reitera “as precárias condições existentes no Ceará para se fazer teatro”. Fausto Nilo<sup>|38|</sup> ganhou destaque nesse aspecto pela produção dos cenários utilizando papelão. Outro aspecto é o destaque aos nomes de famosos cearenses, tais como o próprio Fausto Nilo e Petrúcio Maia<sup>|39|</sup>.

Sobre o elenco, a matéria apresenta alguns de seus integrantes. Participaram da montagem “Celso Almeida, Ione Costa, Zaza Sampaio, Antônio Carlos Coelho, Ivanilson Martins, Ivoni Gomes, Bartolomeu Gomes, Flávio Sampaio, Matinhos, Erivan Camelo, Paulo Trindade, Neuma Bezerra, Maria Helena Cardoso, Eduardo Braga e outros”.

| 38 | Fausto Nilo Costa Júnior nasceu em Quixeramobim, no dia 5 de abril de 1944. É um compositor, arquiteto e poeta brasileiro. Deixou a cidade natal aos onze anos de idade e foi para a capital, Fortaleza, onde viria a se formar em Arquitetura, na Universidade Federal do Ceará. Compôs mais de 400 sucessos em sua carreira.

| 39 | Alvino Petrúcio Mesquita Maia foi pianista, compositor, ator, cantor e produtor cultural. Nasceu em Fortaleza - Ceará em 21/08/1947. Residiu por longa data no Rio de Janeiro e em São Paulo, compondo e divulgando as músicas feitas sozinho ou com seus parceiros tais como: José Carlos Capinam, Clodo Ferreira, Belchior, Fausto Nilo, Bigha Maia,

Infelizmente, não nos foi possível realizar entrevista com nenhum dos integrantes do elenco e/ou da produção. Por ser o primeiro espetáculo do grupo e, portanto, mais antigo, não conseguimos contato nem informações sobre o elenco. Sobre essa primeira experiência teatral do Grita, Silva (1992) narra:

Climério, Brandão, Augusto Pontes, entre outros. Petrócio Maia morreu em Fortaleza, Ceará, na data de 05/05/1994.

A peça clássica do filósofo e teatrólogo Albert Camus, *Calígula*, dá início à trajetória artística do GRITA. Para muitos, representou um passo muito largo, em função do elenco de iniciantes na arte teatral, por faltar-lhes preparo técnico e tempo adequado e suficiente na elaboração do trabalho. *Calígula*, porém, foi um sucesso de bilheteria e deu força e experiência ao GRITA. (SILVA, 1992, p. 176)

“Ao contar histórias, o teatro narra, revela e descortina. Lançando luz sobre uma sociedade, contextualizando a relação tempo/espço.” (BATISTA, 2017, p. 77) De acordo com a fala de Natália Batista, em sua obra “Nos Palcos da História”, a autora destaca:

[...] Ainda que a obra deixe de existir enquanto produção artística, ela continua presente, pertencendo a um contexto específico, convivendo com as questões que mobilizaram a sociedade naquele período. Não se tem mais a obra, é fato, mas ela adquire permanência histórica através das impressões causadas por ela, transformando-se, para além do ato teatral, em um instrumento da memória social e coletiva. (BATISTA, 2017, p. 77)

Dessa forma, entende-se *Calígula* como um espetáculo escolhido para montagem do Grita em dois caminhos. O primeiro aponta um paralelo entre a crítica ao totalitarismo observado no texto e a crítica direta do grupo ao regime militar. Já o segundo se debruça sobre o caráter existencial de Camus e sua relação com o nascimento oficial do grupo, marcando *Calígula* como primeiro espetáculo encenado.

Sobre o segundo, vale destacar que José Carlos Matos, diretor do grupo, tinha formação acadêmica em Filosofia, fator preponderante no surgimento da proposta do texto. Mas para além da identificação e proposição pessoal, acreditamos que o caráter existencial e de crítica ao totalitarismo do espetáculo contribuíram para a escolha do grupo no contexto de seu surgimento.

Vale destacar que a análise privilegiará o primeiro ponto. Faz-se necessário entender o texto ficcional para correlacionar aos aspectos históricos por nós apresentados. A peça de Albert Camus, *Calígula*, se inspira na famosa história do imperador romano que ficou conhecido por sua natureza extravagante e cruel. Reinou de 16 de março de 37 d.C. até o seu assassinato, em 24 de janeiro de 41 d.C., pela sua própria guarda de segurança, aos 28 anos. Porém, Camus vai além da biografia e conta a história de um imperador que entra em um conflito existencialista filosófico, envolvendo o poder e a procura de si. No texto dramático, a figura de *Calígula* ou *Caius*, como é identificada na obra, traz críticas

profundas ao governo totalitário, à relação com o poder, bem como aos questionamentos mais existenciais do homem, tais como, o amor, a felicidade, a verdade, as motivações do ser e a vida.

Escrita entre os anos de 1941 e 1943, *Calígula* integra a “trilogia do absurdo”, denominada assim pelo próprio autor, em que o combate e a crítica ao fascismo<sup>|40|</sup> e ao totalitarismo<sup>|41|</sup> ficam evidentes no contexto final da Segunda Guerra Mundial (1939-45).

A peça inicia-se com a morte da irmã e amante de *Calígula*, Drusilla. Por meio da dor e da saudade, *Caius* começa a questionar o sentido da vida e da felicidade, deseja ter o impossível, a Lua:

Calígula: É a verdade. Até há pouco tempo, eu não a sabia. Agora, sei. (Sempre natural). Este mundo, tal como está feito, não é suportável. Tenho, portanto, necessidade da Lua, ou da felicidade, ou da imortalidade, de qualquer coisa de demente, talvez, mas que não seja deste mundo (CAMUS, 2002, p. 18-19).

O trecho acima revela uma personagem que se choca com a realidade posta e para quem o mundo tal como é não seria possível ou suportável. Calígula, assolado pela dor e constatação da realidade desoladora, passou a questionar os limites de seu poder, tornando-se tirano e cruel, forçando os limites da sua liberdade como imperador. Após diversas atrocidades, assassinatos e estupros, Calígula foi assassinado por seus senadores:

| 40 | Fascismo é uma forma de radicalismo político autoritário nacionalista que ganhou destaque no início do século XX na Europa e teve origem na Itália. Os fascistas procuravam unificar sua nação por meio de um Estado totalitário que promove a vigilância, um estado forte, a mobilização em massa da comunidade nacional, confiando em um partido de vanguarda para iniciar uma revolução e organizar a nação em princípios fascistas, hostis a todas as vertentes do marxismo, desde o comunismo totalitário ao socialismo democrático.

| 41 | Totalitarismo é um sistema político no qual o Estado, normalmente sob o controle de uma única pessoa, político, facção ou classe social, não

Calígula: Escuta bem, imbecil. Se o Tesouro tem importância, então a vida humana não a tem. Isto é claro. Todos os que pensam como tu devem admitir este raciocínio e contar a sua vida por nada, visto que tomam o dinheiro por tudo. Em suma, decidi ser lógico e, já que tenho o poder, vocês vão ver o que a lógica vos vai custar. Exterminarei os contraditores e as contradições. E, se for preciso, começarei por ti (CAMUS, 2002, p. 27-28).

Conforme se observa no trecho anterior, abandonando toda a hipocrisia e falsidade, *Caius* amedrontava a todos com sua crueza no tratamento do óbvio. Para o tirano, as pessoas, em especial os senadores, davam mais importância ao tesouro do que à vida. Todos fingiam, mentiam, mas não faria mais isso e arvorou-se de todo seu poder para acabar com as contradições, despertando inimigos e conspirações.

Retomando a ideia de aproximação da obra e sua crítica ao totalitarismo e ao fascismo, percebemos, na peça, um sistema político no qual o Estado encontra-se sob o controle de uma única pessoa, *Caius*, um ditador, tirano e cruel. Muito similar ao que ocorre no sistema totalitário, quando o político não reconhece limites à sua autoridade.

Já o fascismo é observado a partir das ações do ditador, extremamente radicais, hostis e vigilantes. A peça, escrita na década de 1940, não deixa passar despercebida a onda fascista e totalitária que asslapou a Europa no início do século XX, descambando no nacionalismo radical, controle dos meios de comunicação, no nazismo<sup>42</sup> e no fascismo, já citado anteriormente.

reconhece limites à sua autoridade e se esforça para regulamentar todos os aspectos da vida pública e privada, sempre que possível. O totalitarismo é caracterizado pela coincidência do autoritarismo (no qual os cidadãos comuns não têm participação significativa na tomada de decisão do Estado) e da ideologia (um esquema generalizado de valores promulgado por meios institucionais para orientar a maioria, senão todos os aspectos da vida pública e privada).

| 42 | Nacional-Socialismo, mais conhecido como nazismo, é a ideologia associada ao Partido Nazista, ao Estado nazista, bem como a outros grupos de extrema-direita. Normalmente caracterizado como uma forma de fascismo que incorpora o

O texto dramático, por si mesmo, já apresenta todo aspecto crítico e irônico sobre o ditador *Caius* e, portanto, sobre a ditadura militar. Nessa perspectiva, podemos observar e destacar um paralelo entre a crítica ao totalitarismo observado no texto e a crítica direta do grupo ao governo vigente na época.

Se, em sua essência, o totalitarismo é a coincidência do autoritarismo<sup>[43]</sup> e da ideologia<sup>[44]</sup>, faz-se natural traçar esse paralelo crítico trazido pela peça com as intenções do grupo de realizar uma crítica direta ao regime militar, que trazia, em sua essência, todos esses elementos, tais como a presença de ditadores, nacionalismo radical e exacerbado, repressão e fiscalização violentas, controle dos meios de comunicação, entre outros.

O aspecto autoritário é percebido desde a posse do primeiro presidente militar. Humberto de Alencar Castelo Branco, que, muitas vezes, é referenciado como “brando e conciliador”, que teria tomado o poder apenas para “apaziguar os ânimos”, já instaura o terreno para um longo regime repressivo e autoritário, contrariando expectativas, conforme podemos observar no trecho a seguir:

Embora tenha passado à história como o maior representante da “ditabranda”, o governo Castelo Branco foi o verdadeiro construtor institucional do regime autoritário. Nele foram editados 4 Atos Institucionais, a Lei da Imprensa e a nova Constituição, que selava o princípio de segurança nacional e que, doravante, deveria nortear a vida brasileira (NAPOLITANO, 2016, p. 73).

racismo científico e o antissemitismo. O termo “nacional-socialismo” surgiu a partir da tentativa de redefinição nacionalista do conceito de “socialismo”, para criar uma alternativa tanto ao socialismo internacionalista marxista quanto ao capitalismo de livre mercado. A ideologia rejeitava o conceito de luta de classes, assim como defendia a propriedade privada e as empresas de alemães.

| 43 | Autoritarismo é uma forma de governo que é caracterizada por obediência absoluta à autoridade, oposição à liberdade individual e expectativa de obediência inquestionável da população.

| 44 | Ideologia é um termo que possui diferentes significados e duas concepções: a neutra e a crítica.

A “ditabranda” é desconstruída por Napolitano. O mito do “ditador bem-intencionado” é derrubado pelo autor. O general-presidente Castelo Branco abriu as portas para os próximos longos e duros anos da década de 1960. Os quatro primeiros anos dos militares no poder foi a combinação da repressão seletiva, quando buscou acabar com a elite reformista de esquerda e centro-esquerda. Para alcançar tais objetivos, o regime instaurou as cassações e os inquéritos policial-militares (IPM). Outro objetivo era dissolver os movimentos sociais organizados. Para tal intento, houve o controle dos sindicatos para desestruturar o movimento operário e a violência privada dos coronéis para silenciar o movimento camponês (Napolitano, 2016). Os desdobramentos desses atos institucionais citados por Napolitano e as medidas do governo ainda estão latentes na memória do grupo em seu surgimento, em 1973, meados da década de 1970. Nada mais pertinente que entender a escolha do texto de Camus como crítica ao período.

Em termos de produção, não obtivemos registros e fontes sobre o processo. O que podemos acentuar é que produção e encenação são elementos que se entrecruzam, em especial, quando se trata de um grupo de teatro local e alternativo, principalmente em início de carreira. Até hoje podemos destacar que o trabalho de produção é, em geral, tomado a frente pelo diretor do grupo e/ou integrantes mais próximos. Isso ocorre tanto pela falta de poder aquisitivo de grupos teatrais, que não conseguem se manter financeiramente sozinhos, quanto mais bancar um produtor profissional,

No senso comum o termo ideologia é sinônimo ao termo ideário, contendo o sentido neutro de conjunto de ideias, de pensamentos, de doutrinas ou de visões de mundo de um indivíduo ou de um grupo, orientado para suas ações sociais e, principalmente, políticas. Para autores que utilizam o termo sob uma concepção crítica, ideologia pode ser considerado um instrumento de dominação que age por meio de convencimento (persuasão ou dissuasão, mas não por meio da força física) de forma prescritiva, alienando a consciência humana.

bem como pela aproximação do produtor com as motivações mais imbricadas da produção teatral, sendo mais prático ter como porta-voz seu próprio diretor e/ou encenador.

“História e ficção só concretizam cada uma sua intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra” (RICOEUR, 1994, p. 316). As informações que dispomos de mais consistente sobre produção e encenação dessa montagem é o texto teatral e as matérias de jornal sobre sua encenação. Mas como analisar um texto teatral como fonte da História? É aqui, exatamente nessa questão, que entrelaçamos o trecho sobre história e ficção trazido por Ricoeur. A História tem como objetivo encontrar nessa análise um passado que efetivamente ocorreu, enquanto a ficção, apresentada na obra, seria uma forma peculiar da realidade, sem compromisso com documentos e fatos. (BATISTA, 2017).

Uma das principais dificuldades para a pesquisa em torno no teatro é a falta de documentação. Além da efemeridade que lhe é particular, tem-se o agravante da escassez de documentos de diferentes naturezas, mas, principalmente daquelas que nos remetam à cena teatral. Para além da impossibilidade do acesso à cena, o pesquisador tem dificuldades de acessar os vestígios que lhe poderiam promover uma reconstrução, sempre parcial, diga-se. Seria então impossível pensar o teatro como objeto da história? A hipótese aqui sustentada é que diante de tantas lacunas documentais é necessário realizar pesquisas que trabalhem com múltiplas fontes – ainda que

fragmentadas – que permitam uma narrativa polifônica em torno da peça ou grupo analisado. (BATISTA, N.; ROSELL, M. Teatro e História: uma proposta metodológica. História e Cultura, Franca, v.6, n.2, p.289-307, ago-nov. 2017).

A proposta de uma narrativa polifônica, como apontada acima, sugere o entrecruzamento de elementos para a melhor análise do espetáculo. Para a análise de *Calígula* nos detivemos mais profundamente ao texto dramático e sua repercussão na imprensa.

Sobre a análise dos periódicos, é válido ressaltar que os jornais que mais apresentam matérias consistentes sobre essa encenação são o *Gazeta de Notícias* e o Jornal *O Povo*. Segundo Luca (2009), em “História dos, nos e por meio dos periódicos”, ao se utilizar o jornal como fonte histórica é necessário alguns cuidados, uma vez que a imprensa é vista como instância subordinada às classes dominantes, em que se vê interesses e discursos ideológicos. É necessário, então, estar atento não só ao jornal, mas também aos seus autores, produtores, patrocinadores.

É pertinente sempre destacar o que era importante abordar por tais jornais naquele momento histórico em que o Grita se encontrava, e o modo em que foram representados nas reportagens por nós selecionadas. A fonte jornalística mais utilizada nesta pesquisa foi o jornal *O Povo*, jornal de grande circulação, sendo que sua história nos mostra que ora o periódico expressa a opinião conservadora e ora, seja por ser mais vendável ou por mudanças internas, talvez, de seus dirigentes, apresenta

discurso engajado, trazendo notícias de maior cunho popular e aspectos da resistência cultural. Vale salientar que no recorte temporal da pesquisa destaca-se a vigência da censura:

[...] Em vários momentos a imprensa foi silenciada, ainda que por vezes sua própria voz tenha colaborado para criar as condições que levaram ao amordaçamento. O papel desempenhado por jornais e revistas em regimes autoritários, como o Estado Novo e a ditadura militar, seja na condição de difusor de propaganda política favorável ao regime ou espaço que abrigou formas sutis de contestação, resistência e mesmo projetos alternativos, tem encontrado eco nas preocupações contemporâneas, inspiradas na renovação da abordagem do político. (LUCA, 2009, p. 129)

Em suma, a importância dos periódicos está plenamente assente e se torna um meio fundamental de análises das ideias e projetos políticos, da questão social, da influência do Estado e da censura, etc. (LUCA, 2009).

Após as apresentações de *Calígula*, o Grita ganhou espaço nos periódicos da cidade. O jornal *Gazeta de Notícias* relatava o início de uma nova maratona de ensaios na esperança de montagem do texto clássico *Andorra*, de Max Frish. Outra tentativa frustrada foi a proposta de *A exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht, que, apesar de não ter sido encenada, trouxe profunda reflexão sobre a identificação do grupo e da cidade com os textos propostos, conforme destaque:

Com as dificuldades de uma montagem grande e difícil, os projetos de montar “Andorra” e “A exceção e a regra” foram encostadas. Para isso também contribuíram problemas internos surgidos dentro do Grupo. Neste quadro, ainda dentro do propósito inicial de montar espetáculos de qualidade e de bons autores, partiu-se para a montagem de “A história do jardim zoológico”. A encenação do texto de Edward Albee, embora tivesse por pressuposto um trabalho de interpretação apurada, exigia apenas dois atores em sua montagem.

Sob direção de José Carlos Matos trabalharam os atores Celso Almeida e Ivonilson Martins. O roteiro musical foi de Luiza Teodoro e cenografia de Roberto Galvão. As apresentações foram em número de doze no Teatro do IBEU, sendo que dos espetáculos do GRITA foi o que fez menos sucesso, embora o público tenha comparecido. Vale acrescentar que “O Jardim Zoológico” participou, na representação do Ceará, da fase estadual do Festival Nacional de Teatro Amador, realizada em Fortaleza em outubro de 1975. (*GAZETA DE NOTÍCIAS*, 1977, p. 6)

*Andorra e a Exceção e a Regra* arrefeceu com as dificuldades da montagem difícil, que exigia, além do total envolvimento dos integrantes no processo, grande demanda de membros. Tais fatores motivaram outras buscas dramatúrgicas pelo grupo, já que o fluxo de entrada e saída de participantes era constante, dificultando também a escolha do novo processo de montagem.

No próximo tópico nos debruçarmos na análise do espetáculo *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera*, escrita por Oswald Barroso em 1976. Escolhemos essa peça por ter sido a primeira autoral do grupo, além de efetivar sua produção e relação com o popular, bem como o destaque para o processo de resistência do coletivo contra as censuras ao espetáculo.

## Existir, produzir e resistir.

O Grita estava cada vez mais envolvido com a temática popular e o sucesso de público e de comunicação continuava. Concluída a construção de uma nova proposta, surgiu o quinto espetáculo, que foi seu primeiro trabalho autoral. *O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta-Fera* foi a primeira peça escrita por Oswald Barroso, em 1976. A estreia do espetáculo ocorreu no dia 25 de dezembro de 1977, marcando uma nova etapa para o grupo e também o auge do coletivo artístico, que conseguiu alcançar seus objetivos:

Durante a temporada de “O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera”, iniciada em dezembro de 1977 e que vem se estendendo até hoje, o GRITA realizou um total de 31 apresentações, com um comparecimento de público num total de mais de 5.500 espectadores. Destas apresentações, 9 foram encenadas no Teatro da Emcetur no centro de Fortaleza para um público total de cerca de 1.000 pessoas, 2 na Universidade

Federal do Ceará com público total de 500 pessoas, 1 na cidade de Juazeiro do Norte com público de cerca de 500 pessoas e as 19 restantes em bairros de nossa Capital englobando os de: Favela da Muriçoca no bairro de Antonio Bezerra, São Raimundo, Jardim Nova Esperança, Cajueiro Torto, Jardim Iracema, Carlito Pamplona e Dias Macedo, com público total de cerca de 3.500 espectadores. [...] Agora, apresenta-se diante de nós a maior destas dificuldades: o arbítrio da Censura. Apesar de, depois de cumpridas todas as exigências oficiais, o texto de “O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera” ter sido liberado sem cortes e com faixa de idade livre, desde dezembro do ano passado pelo Serviço de Censura do D.P.F., surge a imposição de um novo processo de censura. (MUTIRÃO, 1978, s/p).

Destacamos o trecho do jornal por entender a importância dessa experiência para o grupo. Quando, finalmente, a proposta artística estava clara, e, como vimos, o público acompanhava, seja nos bairros ou nos teatros, ocorreu o crivo da censura. Após quase um ano de constantes apresentações, o espetáculo foi suspenso e, além de toda dificuldade enfrentada dentro do fazer teatral, a luta pela resistência do espetáculo acabou por arrefecer o momento de ápice que o grupo estava experimentando.

Sobre o texto dramático, podemos dizer que o *Reino da Luminura* é um trancoso, ou seja, um conto rudimentar, lúdico e popular, escrito em formato de cordel, que narra a história de uma leva de peregrinos que, ao ouvirem falar de um reino

encantado, iniciam uma viagem em busca dessa “luminura”, onde todos são iguais, livres e abastados. O texto do espetáculo foi construído num profundo mergulho na pesquisa sobre as romarias, os reisados, o cordel e o artesanato. Sobre a origem da ideia da peça e a história da narrativa, Oswald afirmou que:

[...] a experiência que a gente teve com Morte e Vida; mostrando a peça no meio dos catadores de siri, mostrava nas favelas, mostrava no Juazeiro e as pessoas não se identificavam com a peça [...] a gente tava procurando algo que falasse a linguagem deles, falasse a metáfora deles, que trabalhasse o universo maravilhoso deles, por isso a ideia do cordel e do imaginário deles [...] e a história, é uma história que funde a história de Juazeiro com a história da ditadura, através de metáforas de um regime de opressão e que ao mesmo tempo remeta a história de Juazeiro... (BARROSO, O. Entrevista: depoimento 27.12.2011).

A busca pelo Reino encantado da “Luminura” e a terra prometida se assemelha a muitos cordéis religiosos em que há a peregrinação e o sofrimento para a conquista da felicidade terrena. Bem como nos deparamos com a existência do herói, um trovador: *Brasa Viva*, o herói da história, um trovador de “leva e traz”, como ele mesmo se apresenta. Ao chegarem ao “Reino da Luminura” a frustração é sem igual, pois o rei *Bondoso*, que governava o lugar, saiu para a guerra e nunca mais voltara; sua filha, a princesa, havia sido sequestrada pela *Besta-Fera*,

que aterrorizava o lugar, levando embora todos que desrespeitassem às leis do novo rei tirano, estabelecendo no imaginário popular a credence numa maldição, que era uma espécie de castigo a quem não se submetesse às explorações de Joaquiniano, o novo rei, e de seu vice-rei e fiscal *Florentino*.

A chegada de *Brasa Viva* ao reino traz grande reviravolta, todo desconfiado ele fica com a situação, bem como revoltado com o conformismo de todo o povo. Por meio de sua desconfiança, o povo começa a se perceber como agentes ativos que podem transformar a situação e resolver o problema diante deles.

Brasa Viva:

Pois, se plantei, a terra nunca foi minha,  
Se tive terra, era pouca e daninha.  
E já nem sei a idade do cercado,  
Que fez meu mundo curto e limitado,  
Que fez minha vida estreita e mesquinha.  
Esta sede não tem dó nem paciência,  
De penitência, não carece, nem precisa.  
Com piedade, ninguém mais simpatiza.  
Essa calma é covardia, não ciência,  
Pois desse andar eu já tenho experiência.  
Para mim, a vida foi toda igual.  
Não é de hoje que sou presa do mal.

[...]

Tem algum mistério em todo esse medo,  
Toda essa trama tem algum enredo.  
Foi fácil demais ao povo enganar,  
Toda a paisagem de um reino mudar.

Qual o veneno que fez fraca essa gente?  
Ou não pode haver reino diferente,  
Destino de pobre é só trabalhar?  
(BARROSO, 1984)

No trecho destacado podemos fazer algumas ponderações pertinentes. Fica clara a intenção do autor em se referir a questão da posse de terra. Vale ressaltar que as Reformas de Base propostas por João Goulart, em especial, a Reforma Agrária, foi o motivo mais enraizado que desencadeou no Golpe de 1964. Barroso faz questão em se referir à questão da terra: quem nela trabalha, quase nunca a possui, e quando possui, nem sempre é produtivo. Sem falar que o dramaturgo aproxima o texto da nossa sociedade, destacando a seca, e pincela o medo e o fato de o povo estar sendo enganado. Tais referências deixam abertura para interpretações e relações para com o governo militar.

Por fim, os penitentes e os peregrinos decidem partir para a briga, sem mais esperar pelo Rei *Bondoso* para os salvar. E eles, junto de *Brasa Viva*, começam a bolar um plano:

Brasa Viva:  
Com um pau faço uma estaca,  
Já com dois faço um varal.  
Com vinte faço uma cerca  
Pra prender um animal.  
A união é o segredo,  
Pra gente perder o medo  
Da Besta-Fera mortal.  
(BARROSO, 1984)

As personagens saem em retirada para pensar em um plano. Aqui a intenção é destacar o poder da união. A peça quer passar a ideia de que o trabalho coletivo é maior que o medo, fortalecendo a luta contra a opressão, que é personificada pela *Besta-Fera*. Como *Brasa Viva* era o mais visado por ter desafiado publicamente o rei e a *Besta*, com certeza seria perseguido por esta. Assim, com o intuito de confundir a Fera, todos se disfarçaram de *Brasa Viva*. A ideia era deixá-la tão confusa, que quando o menino que havia sido achado e salvo de dentro de um saco durante a peregrinação passasse pela armadilha (uma vala cavada e disfarçada com folhas e galhos) e, por ser leve, não cairia nela, mas, sim, a *Besta-Fera*. O plano dá tão certo que o monstro cai e se esbugalha no fundo da vala. Todo povo vai conferir e percebe outra farsa a surgir. O monstro não era monstro e sim gente disfarçada de monstro. Era o fiscal *Florentino*, o vice-rei do lugar:

Chefe dos peregrinos:  
Se levante desgraçado,  
Agora quer compaixão?  
Ainda há pouco maltratava  
O povo na lei do cão,  
Enganando a todo mundo  
Com a tal assombração.  
(BARROSO, 1984)

O Chefe dos peregrinos surge agora como líder. Assume uma postura de “cobrador” ou clamador da justiça. Não aceitando perdão, muito menos esquecendo como o povo havia sido maltratado.

Muitas possibilidades podem ser levantadas na relação com o governo, destaque, em especial, a organização dos movimentos populares, representado no texto, também, pelos peregrinos, na luta por seus direitos e contra a opressão.

A personagem do apresentador encerra o enlace deixando um recado importante, que na vida não temos problemas únicos e vilões únicos, é um ciclo e precisamos aprender com a roda da nossa história para estarmos preparados para os problemas.

Apresentador:

Todos seguiram pra casa  
Sem temor, medo ou enfado.  
A socar ponta de faca,  
Ali ninguém era dado,  
Se negaram ao inimigo,  
Mas pra voltar preparado.  
Começou o grande baile,  
Que não sei onde vai dar.  
O rumo deste romance,  
Quem souber pode contar.  
Não sei quem ganha a vitória,  
Mas a roda dessa história  
Nunca pára de rodar.  
Você que entre na dança,  
Se quiser continuar.  
Entre na roda pequena,  
Saia do lado de lá.  
Não sei se encontra a glória,  
Mas a roda dessa história  
Nunca pára de rodar.  
(BARROSO, 1984)

A moral da história gira em torno da valorização da ação coletiva que, a partir do desejo de mudança, luta por um “Reino de Luminura”. Querem construí-lo e defendê-lo, sabendo que este não é dado pronto, não é caridade; este é construído em união, da mesma forma que a liberdade. Interessante a moral do espetáculo permear incentivando ações que o governo militar rechaçava. Ação coletiva, luta, união, liberdade, o texto incentivava tais tomadas de atitudes, isso ficava claro. Portanto, como poderia tal proposta artística tão articuladora escapar ao processo inicial da censura?

Buscando essa resposta, continuamos, ainda, na compreensão da obra. Em geral, os personagens são o apresentador, os peregrinos, o *Brasa Viva* (herói), o chefe dos peregrinos, o menino, o fiscal/trovador mascarado/*Florentino*-vice-rei, os penitentes, o chefe dos penitentes, a cigana *Esmeralda*, as ciganas, os homens do povo, as mulheres do povo, a princesa, a mãe do menino, o marido, o artesão, o guerreiro e o conselheiro. Pode-se perceber que, em sua maioria, os personagens não recebem nomes, fazendo parecer uma realidade a ser aplicada em quaisquer circunstâncias apresentadas, enfatizando-se a importância dos anônimos.

É válido ressaltar que a peça foi escrita pouco tempo depois de o autor ter sido solto, em 1975, quando foi relaxada sua prisão preventiva. Barroso descreve um pouco de como foi essa prisão:

Minha militância com o movimento estudantil nesse tempo... comecei a pintar também, comecei a participar dos primeiros salões e ganhei um bocado de prêmios e fazia poesia, publicadas eventualmente no jornal, ai quando deu em 68, houve aquele AI-5, ai negócio de sair na clandestinidade, ai formou-se um DCE da clandestinidade, eu fui pro DCE da clandestinidade e em primeiro de maio de 69, eu tava distribuindo panfleto lá no Mucuripe, era eu, a Rosa e o Marco Lunga, ai o panfleto na mão do sujeito, o sujeito era da polícia...

[...] aí fui preso, passei um mês preso, ai só sei que finalmente eu fui logo suspenso pelo 447, perdi logo meu direito de estudar, mais tarde fui julgado, fui absolvido mais não podia voltar pra Universidade, quando eu entrava na faculdade, chamavam a polícia pra me prender (BARROSO, O. *Entrevista* realizada em 18.01.2010)

Oswald Barroso ainda estava envolto pela experiência vivida no cárcere, seu comprometimento e engajamento social no contexto da ditadura militar estavam no auge e também serviram de motivação.

Outro ponto em comum entre Barroso e o Grita foi a pesquisa e as viagens realizadas pelo Centro de Referência Cultural (CERES)<sup>45</sup>. Segundo Oswald Barroso, a peça *O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta-Fera* foi construída em meio à efervescência do grupo, que, em sua maioria, mergulhava profundamente no trabalho e na pesquisa por intermédio das viagens com o Centro de Referência; o grupo começou a pesquisar as romarias, os

| 45 | Segundo Oswald Barroso, que trabalhava como pesquisador do projeto artesanato no CERES, o Centro foi uma ideia de Aluísio Magalhães. Tinha por objetivo o desenvolvimento de um artesanato que não perdesse as características da brasilidade. Então foi criado, em Brasília, um Centro de Referência Cultural. Lélia Coelho Frota, antropóloga que trabalhava nesse centro, fazendo viagens pelos estados, visitou o Ceará e quis implantar aqui também um centro. Aliada com o secretário do planejamento do estado, Aurélio Lustosa da Costa, surge, então, o Centro de Referência Cultural do Ceará, ligado à Secretaria de Cultura, mas com total autonomia, pois tinha recurso do Banco do Nordeste. Esse projeto

reisados, o cordel, o artesanato, etc., repercutindo no grupo diretamente, bem como trazendo maior influência popular para a escrita da peça, principalmente, no período em que Oswald Barroso foi morar com o José Carlos Matos, momento em que, segundo o escritor, eles “respiravam teatro, pensavam teatro, trabalhávamos juntos, morávamos juntos, fazíamos teatro juntos...” (BARROSO, O. *Entrevista* realizada em 18.01.2010)

O *Reino da Luminura* se destacou na experiência dramaturgicada do Grita como um divisor de águas. Foi a maior conquista do grupo, pois conseguiram viver ativamente uma proposta estética, artística, popular e política. Talvez por isso, ou justamente por isso, causou tanto temor. Muitos foram os jornais e parceiros que começaram a se envolver no processo, e quanto maior era a divulgação e o apoio, maior era o público. Debates e discussões estavam sendo feitos. A população se identificava com as personagens e seus dramas.

Na reportagem do periódico *O Povo*, de 15 de fevereiro de 1978, observa-se a grande repercussão que a peça obteve. A matéria intitulada: “Prossegue o programa de teatro ambulante do Grita”, narra o apoio às ações do grupo para a peça poder percorrer os bairros menos favorecidos da cidade, bem como ao interior:

O público esteve participante, em todos os momentos das apresentações, provando que a vivacidade do texto e sua identificação com o público se faz imediata. “O Reino da Luminura

juntou muitos artistas, fotógrafos, alguns sociólogos, o próprio Oswald Barroso que não era formado, o José Carlos Matos que era formado em filosofia, a Olga Paiva, pessoas de teatro, das letras, de várias áreas de humanidades, muitas pessoas participaram, pessoas com interesses artísticos que começaram a viajar pelo Ceará. (BARROSO, O. *Entrevista* realizada em 18.01.2010)

ou a Maldição da Besta-Fera”, é um espetáculo vivo, que o povo gosta de ver, e o entende tão bem, que a certa altura começa a participar da apresentação do texto, como se fossem parte integrante dele (Jornal O Povo, 15/02/1978, p. 15).

A reportagem se refere às apresentações em Granja Santa Fé do Cajueiro Torto, outras reportagens também mostravam outras comunidades, como a do Jardim Nova Esperança, que eram locais mais pobres e afastados que se uniam em grupo para ajudar na montagem do espaço cênico, para poder, assim, assistir ao espetáculo que vinha até eles.

Pessoa-chave para entender os desdobramentos e destaque desse espetáculo foi Regina Brandão, viúva de José Carlos Matos. Regina Brandão é socióloga e, por meio de um relacionamento amoroso iniciado com Matos, começou a participar do Grita. Antes de entrar realmente no grupo, a socióloga acompanhava as montagens e foi durante a montagem do espetáculo *O Reino da Luminura* que ocorreu a aproximação mais imediata com o grupo e diretor. Mas porque Regina se torna uma pessoa-chave para o grupo e para esse espetáculo?

Brandão trabalhava na época em uma ONG (Organização Não Governamental) denominada FASE (Federação de Órgão para Assistência Social e Educacional). Esse trabalho permitia o contato direto com associações de moradores de bairros e favelas na cidade de Fortaleza:

[...] eu trabalhava numa instituição chamada FASE que era uma instituição de educação social. E, mesmo nessa época, contextualizando a ditadura, a FASE já tinha um trabalho de educação popular, de educação de base. E, em Fortaleza acontecia em algumas favelas, então eu já tinha profissionalmente essa fonte com algumas favelas, com alguns grupos de favelas, algumas organizações. A gente trabalhava, através da FASE, colaborando, contribuindo e ajudando na organização de associações de moradores nessas favelas, organizando a luta deles, as vezes por água, por escola, coisas assim. Então eu já tinha esse pé na relação com o movimento popular em Fortaleza, na época, e o Grita, ele já vinha também, num esforço, se você for ver, na época do “Morte e Vida Severina”, o Grita fez uma apresentação, se eu não me engano, acho que no Pirambu, fez uma apresentação, acho que lá no Antônio Bezerra. Se bem que Morte e Vida Severina não era fácil de você transportar, esse espetáculo foi feito mesmo pra teatro, mas assim, mesmo assim, eles já tinham tido algumas iniciativas de apresentar o espetáculo em meio mais popular. Então assim, já tinha no Grita uma vontade de fazer um teatro popular, um teatro de base. E quando eu cheguei, calhou que era o espetáculo “O Reino da Lumina” era um espetáculo que ele já foi concebido como uma forma mais, não sei se a palavra certa seria essa, portátil, mais “fácil”. Tanto é que ele foi concebido pra acontecer dentro de um circo, o circo, o circo era pano de roda, mambembe mesmo. Então o que era que eu fazia? Antes do espetáculo acontecer eu fazia os contatos com a comunidade. (BRANDÃO, R. *Entrevista*: depoimento 15.09.2016).

A articulação entre o grupo e as comunidades marcou profundamente a experiência artística do Grita. Como já apontando anteriormente, o grupo vinha com crescente interesse em produzir um teatro popular comunitário. Porém, esse encontro apenas se concretiza de forma eficaz com a atuação de Regina Brandão. Como destacado no trecho acima, *O Reino da Luminura* além de ter sido o primeiro espetáculo autoral do Grita, foi encomendado com objetivos específicos de ser popular e móvel. Podendo ser deslocado facilmente, pois ocorria embaixo de uma lona de circo.

“Formas do fazer político são levantadas fora da esfera mais formal da política, o campo da cultura penetrando pelo engajamento, a estética reelaborando, com seus valores, novos temas da conscientização” (MAIA, 2008, p. 145). Que estética, valores e temas? O autor refere-se às aparições das novas formas de fazer política por intermédio da cultura, que se tornaram características marcantes no período da ditadura militar. A estética está voltada para a forma, é visto, naquele momento, novas maneiras de fazer cultura. No teatro, assistimos aos novos formatos que buscavam a relação direta com o público, quando as peças começavam a ter um caráter mais sério, para além do entretenimento. Daí a aparição dos novos valores e os novos temas abordados, seja no teatro, na música etc.

Dentre as artes, o teatro se tornou alvo da repressão mais violenta, pois, até a implantação da ditadura militar, o País assistia a uma efervescência cultural e artística, uma consolidação dessa arte, novos meios de

comunicação, novos temas, era evidente a profissionalização dos artistas e sua busca cada vez mais engajada com a temática social, com o nacional; com o golpe civil-militar, os palcos se tornaram espaço de debate apaixonado em oposição à situação vigente no Brasil.

A segunda metade do ano de 1978 foi difícil para o grupo, que passou meses envolvido numa disputa acirrada contra a censura, aproveitando toda e qualquer oportunidade para ter o espetáculo liberado, como podemos observar no trecho abaixo:

Embora a montagem do texto realizada por nós já tenha passado pelo crivo dos censores [...] nos comunicou a 28 de julho passado, que estava solicitando a Brasília uma nova censura do texto e, conseqüentemente, do espetáculo. As alegações foram de que estávamos mudando o texto e de que a peça não era entendida por menores. Alegativas estas consideradas por nós infundadas e absurdas, pois além de termos nos atido ao texto original, a peça é muito apreciada pelo público infantil...

Por isso, ao denunciarmos essa medida coercitiva tomada contra nosso espetáculo... juntamos nossa voz a de quantos brasileiros vêm hoje na censura um empecilho inadmissível ao desenvolvimento das artes e da cultura no Brasil (*MUTIRÃO*, 1978, s/p).

A matéria do jornal Mutirão revela a tentativa de resistência desesperada do grupo para continuar com as apresentações que foram bruscamente interrompidas pela censura. Em julho de 1978, quase

oito meses depois de ter sido liberada por esta, o grupo recebe o comunicado da abertura de um novo processo, agora não só do texto, mas também do espetáculo. Segundo afirma Oswald Barroso, “os textos eram obrigatoriamente enviados à censura e que os ensaios gerais eram acompanhados por censores, assim como as apresentações das peças. A censura era ligada à Polícia Federal” (BARROSO, O, *Entrevista*: depoimento 18.01.2010).

Sobre a censura que se abatia por todo o Brasil nesse período, Clóvis Garcia, crítico, cenógrafo e professor, em uma entrevista concedida à Cristina Costa, fala que “toda censura é burra e toda censura é uma expressão paranoica de uma sociedade neurótica” (COSTA, 2006, p. 125). A autora cita, ainda, que:

[...] a “filiação da censura à Segurança Pública torna sua prática mais relacionada à repressão política do que em qualquer outro momento. O órgão ficava responsável pela cooperação com o DOPS (Departamento de Ordem política e Social) na repressão aos jornais e aos movimentos estudantis” (COSTA, 2006, p. 146).

O fato é que a peça foi liberada após o cumprimento das primeiras exigências, em seguida, incorreu em novo processo de censura. Muito se fala sobre o texto como principal motivador da censura prévia e dos cortes impostos pelos órgãos censores,

mas, nesse caso do *Reino da Luminura*, acreditamos que os censores permaneceram, mesmo posteriormente, observando a formação de todo um contexto em torno do desenrolar de um espetáculo.

Foi primeiramente no Jornal *Nação Cariri*, de 1982, que vimos o assunto da censura da peça, em 1978, ser tratado, bem como suas supostas causas:

A crise nasceu de uma matéria de Rogaciano Leite Filho no Jornal O Povo. Na sua matéria, o jornalista explicitava os valores de conscientização política contidos na peça e reconhecia-lhe o poder de educar politicamente o povo. O recorte da matéria foi encontrado, posteriormente, na mesa do Delegado da Polícia Federal quando este chamou para uma conversa o então presidente do grupo, João Antônio Pinto (*Nação Cariri*, 1982, p. 17).

A reportagem de Rogaciano Leite não foi encontrada, pois muitas foram as reportagens sem assinatura acerca do tema, tornando difícil identificar qual é a reportagem original. Entretanto, tanto o jornal *Nação Cariri* quanto o próprio Oswald Barroso afirmam que, mesmo sem ter assinado, foi Rogaciano quem escreveu.

Analisando os documentos oficiais da polícia sobre a segunda censura, vale ressaltar que o autor da peça, Oswald Barroso, ainda era, cuidadosamente, acompanhado. Junto ao processo havia um dossiê sobre sua vida e seus passos na vida política e artística. Além do dossiê, seu nome foi citado

diversas vezes e aparecia antes mesmo do nome da peça, na parte “assunto” do documento oficial sobre esse segundo processo de censura. Segue texto na íntegra para uma melhor análise:

RAIMUNDO OSWALDO CAVALCANTE BARROSO é autor da peça “O Reino da Lumina ou a Maldição da Besta Fera”, cuja principal mensagem é “no mundo, mais perde quem mais espera”. Essa temática é desenvolvida sob a forma de agressão ao Governo e de incitamento contra o regime vigente. Orienta-se para a sublevação e levante de pequenos grupos. A Besta Fera - que representa a opressão - mata um a um dos opositores, mas não de uma só vez. “A união é o segredo pra gente perder o medo da Besta Fera mortal”.

A peça foi liberada pela DCDP/DPF em BRASÍLIA/DF; foi feito o ensaio geral, com a apresentação sob a forma de cordel (cantado e recitado). Acontece, porém, que foram introduzidas alterações na marcação cênica e no próprio texto, nas posteriores apresentações. Diante disso, a peça foi avocada para nova revisão na DCDP/DPF.

Esta medida repercutiu na imprensa local, foi registrada pelo jornal O GLOBO e objeto de pronunciamento na Assembléia Legislativa. O Presidente da FEDERAÇÃO ESTUDUAL DE TEATRO AMADOR (FESTA), do CEARÁ, solicitou esclarecimentos à Censura da área (conferir anexos).

RAIMUNDO OSWALDO CAVALCANTE BARROSO é filho de Antônio Girão Barroso e Alba Cavalcante Barroso, natural de FORTALEZA/CE, nascido a 23.12.47. Respondeu ao

Inquérito 19/69, incurso no art. 39, combinado com o art. 42 do Decreto-Lei 510/69. Foi denunciado em maio de 1969. Em outubro do mesmo ano foi julgado pelo C.P.J. Ex. da 10a. CJM, e foi absolvido por unanimidade de votos. Em 27.05.1970, o Superior Tribunal Militar, julgando apelação do Ministério Público ‘ Militar da 10a C.J.M., resolveu confirmar a sentença absolutória, que transitou em julgado na mesma data.

RAIMUNDO OSWALDO CAVALCANTE BARROSO é integrante do GRITA, grupo este considerado um dos núcleos teatrais mais sérios do Nordeste.

Segundo registros desta Divisão, o teatrólogo em apreço freqüentou a Faculdade de Ciências Sociais e Filosofia da UF/ CE, da qual foi desligado por ter incorrido nas sanções previstas no Decreto-Lei 477, de 26.02.69 (dado de 04.07.69).

(Processo de censura da peça O Reino da Lumina ou A Maldição da Besta-Fera [Ceará] de Oswald Barroso. Disponível no site do Sistema de Informação do Arquivo Nacional - SIAN, nº100.746, folha 1 e 2, 1978).

A citação já é iniciada com a seguinte afirmação: “Essa temática é desenvolvida sob a forma de agressão ao Governo e de incitamento contra o regime vigente”, deixando clara a insatisfação com o conteúdo do espetáculo. Além disso, um trecho do documento faz o seguinte destaque: “A Besta Fera - que representa a opressão - mata um a um os opositores, mas não de uma só vez. ‘A união é o segredo pra gente perder o medo da Besta Fera mortal’.”

O trecho final pode ser associado diretamente à moral da história trazida pelo apresentador, ao fim da peça. Como vimos anteriormente, é nesse momento em que se deixa clara a importância da força da união contra a opressão. Essa percepção pode ter insuflado os ânimos na decisão de uma segunda censura ao espetáculo.

Nota-se, também, apesar das indicações acima, que a alegativa usada “oficialmente” como motivação para a segunda censura seria de que, após a primeira liberação, teriam ocorrido alterações nas marcações cênicas e no próprio texto, sendo, por isso, chamados para nova avaliação e processo. O nome de Oswald Barroso é citado quatro vezes apenas nessa parte do processo, além de sempre estar destacado ao ser escrito em letras maiúsculas, deixando clara a importância de realçar um breve histórico sobre a vida do autor, bem como sua prisão e seu desligamento da faculdade por participação política clandestina.

De modo que, seja pela matéria de Rogaciano Leite, que, aparentemente, esmiuçava para todos lerem as metáforas da peça, ou pela influência negativa de Oswald Barroso para com os órgãos censores e/ou até mesmo pelos motivos oficiais apresentados pela Polícia, o fato é que, àquela altura, o grupo já existia e produzia de forma sólida e qualitativamente, fator que ampliou as formas de resistência buscadas pelo grupo, e até mesmo os órgãos censores perceberam a repercussão negativa da segunda censura, como destacado no seguinte trecho retirado da citação anterior:

“Esta medida repercutiu na imprensa local, foi registrada pelo jornal O GLOBO e objeto de pronunciamento na Assembléia Legislativa. O Presidente da FEDERAÇÃO ESTADUAL DE TEATRO AMADOR (FESTA), do CEARÁ, solicitou esclarecimentos à Censura da área (conferir anexos)”.

Sobre essa matéria registrada pelo Jornal O Globo, há uma cópia nos anexos do dossiê do processo. A reportagem de Tânia Pacheco de 13.09.1978 destaca o seguinte:

A realidade é que, desde o dia 28 de julho, o Grita está impedido de continuar seu trabalho. Mesmo que a “nova apreciação de Brasília” decida pela manutenção da liberação do texto, um período de quase um mês já foi perdido pelos atores e pelo público. E não pode ser descartada a possibilidade de que, oito meses depois de receber liberação integral, para qualquer idade, “O reino da Luminura” venha a ser mutilada ou, mesmo, sumariamente proibida, no Ceará e em todo o território nacional. Estranho que, depois de ser visto por mais de 5500 pessoas, uma peça teatral de repente se torne sumariamente perigosa. (Processo de censura da peça *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* [Ceará] de Oswald Barroso. Disponível no site do Sistema de Informação do Arquivo Nacional - SIAN, nº100.746, folha 6 - anexos, 1978).

A repercussão e o desdobramento da ação da censura, alcançando os jornais de outro estado, como o Rio de Janeiro, não passaram despercebidos. Em 1978 o País já vivia o processo de abertura

política – “lenta, gradual e segura” –, mas esse processo era suficiente para tamanha repercussão de um grupo de teatro do Ceará que realizava suas apresentações em uma lona de circo? Acreditamos que não. O processo de resistência do grupo tomou fôlego por uma comunhão de fatores que vão desde o acompanhamento minucioso de seu autor, Oswald Barroso, por parte da censura, até a capacidade articuladora de seu diretor José Carlos Matos, também já citado anteriormente.

“Grita impetrará mandado de segurança contra censura”, era a chamada da manchete do Jornal *O Povo* de 9 de setembro de 1978. E, com essa frase de efeito usada pelo jornal, penetramos mais profundamente nas possibilidades de resistência buscada pelo Grita. Os jornais se apresentaram como um forte meio de comunicação da resistência cultural. Em uma circular, escrita por João Antônio Campos Pinto, então presidente do Grupo Independente de Teatro Amador, podemos acompanhar, do ponto de vista dos “prejudicados”, a segunda censura da peça. Publicado no jornal alternativo, Mutirão, observamos as tentativas de resistência do grupo frente seu cerceamento:

Caros senhores, através dessa circular [...] queremos comunicar-lhes que o Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal resolveu submeter o espetáculo que vimos apresentando, liberado desde dezembro de 1977, a novo processo de censura. [...]

Como conseqüência desta medida, além da ameaça dos cortes que a peça possa sofrer, estamos na iminência de ter nosso espetáculo suspenso, conseqüência automática da abertura de um novo processo de censura... (*MUTIRÃO*, 1978, s/p).

Alguns jornais se debruçam sobre um requerimento de autoria do deputado na época, Fausto Arruda, do MDB<sup>|46|</sup>, que solicitava ao Ministro da Justiça para que este liberasse, sem censura, o texto da peça.

A movimentação foi muito grande. Assembléia, Câmara, Movimento Democrático, OAB, advogados, todos ajudando para extinguir a proibição da apresentação do texto que foi novamente enviado pela Polícia Federal local para a Censura de Brasília. Brasília reaprova o texto, e, com muito atraso, algumas apresentações foram reprogramadas (*Nação Cariri*, 1982, p. 17).

O próprio presidente da Assembleia Legislativa do Ceará intercedeu pela liberação do espetáculo, enviando mensagem por meio de Telex<sup>|47|</sup> diretamente ao Ministro da Justiça:

Presidente da Assembleia Legislativa do Ceará, o Deputado Paulo Benevides transmite a V. Exa., por telex, proposição do Deputado Fausto Arruda, do MDB naquela Casa, com apelo pela liberação da peça “O Reino da Lamúria ou A Maldição da Besta Fera”.

| 46 | Partido Movimento Democrático Brasileiro, que abrigou alguns opositores da ditadura militar.

| 47 | Sistema internacional de comunicações escritas que prevaleceu até o final do século XX. Consistia numa rede mundial com um plano de endereçamento numérico, com terminais únicos que poderia enviar uma mensagem escrita para qualquer outro terminal. Ainda está em funcionamento em muitos países apesar do número de subscritores do serviço se encontrar em queda pela introdução do e-mail, mais barato. Os terminais pareciam e funcionavam como máquinas de escrever ligadas a uma rede igual à telefônica.

Creio que o expediente deva ser encaminhado ao DPF. (Processo de censura da peça *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* [Ceará] de Oswald Barroso. Disponível no *site* do Sistema de Informação do Arquivo Nacional - SIAN, nº100.746, folha 10 - anexo, 1978).

No documento encontrado no dossiê do segundo processo sobre a peça, podemos observar que tanto o presidente da Assembleia Legislativa do Ceará, Paulo Benevides, quanto o então deputado Fausto Arruda solicitam a liberação do espetáculo. Outra tentativa foi encaminhada via ofício pela Federação Estadual de Teatro Amador, solicitando esclarecimento sobre a proibição do espetáculo e apontando as incoerências e as consequências da ação repressora:

Tendo sido em Assembléia Geral da Federação Estadual de Teatro Amador (FESTA\_CEARA), comunicado pelo GRUPO INDEPENDENTE DE TEATRO AMADOR (GRITA), filiado a esta Entidade de Classe, a posição assumida por este Serviço de Censura na interrupção do seu espetáculo teatral intitulado: NO REINO DA LUMINURA que estava sendo levado, pelos interessados à ribalta cearense, e, desconhecendo em seus detalhes os motivos que culminaram na sustação da referida peça, e, considerando que:

1 - O GRUPO INDEPENDENTE DE TEATRO AMADOR (GRITA) é um dos Grupos Teatrais mais atuantes no que respeita ao desenvolvimento da arte cênica cearenses e de suas honestas propostas de trabalho;

2 - A sustação de um espetáculo teatral, traz funestas consequências financeiras aos interessados.

3 - Os componentes do GRITA afirmaram que não houve um motivo plausível, achando paradoxal ter sido a peça liberada e agora sustada sem razão explicativa;

4 - A interrupção de um espetáculo teatral que não atenta contra aos princípios morais, políticos ou legais, sobretudo de autor cearense, significa frear o desenvolvimento da cultura de nossa gente;

5 - O que existe ainda de mais nobre no povo brasileiro é a inteligência e o direito não alienável de tornar o País uma grande Nação;

Vimos mui respeitosamente, solicitar deste Serviço esclarecimentos sobre o assunto.

Na oportunidade reiteramos a V. Exas os nossos elevados protestos de estima e consideração. (Processo de censura da peça *O Reino da Luminaura ou A Maldição da Besta-Fera* [Ceará] de Oswald Barroso. Disponível no site do Sistema de Informação do Arquivo Nacional - SIAN, nº100.746, folha 3 - anexo, 1978).

Observa-se que o documento reitera a importância da produção teatral do Grita para a cidade de Fortaleza, destaca a dificuldade financeira acarretada pela proibição da peça, a ausência de motivação dos censores, entre outros, pedindo esclarecimento e protestando contra o ocorrido. No desfecho do processo de censura, o leitor pode observar os desdobramentos seguintes:

Estes dois processos tratam da peça de Oswaldo Cavalcanti Barroso; “O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta Fera”.

O fato que os provocou foi o de ter sido a representação suspensa pelo DPF após sua liberação. Sobre isto veio uma informação da DSI/MJ, originária da Divisão de Censura, e um telex dirigido ao Senhor Ministro, do Presidente da Assembléia Legislativa do Ceará, Deputado Paulo Benevides, solicitando a liberação definitiva do texto.

Tanto no documento da DSI/MJ quanto nos esclarecimentos do DPF ao “telex” do Deputado Benevides, a pedido deste Gabinete, fica claro o incidente já estar superado e a peça liberada. Somos assim pelo arquivamento do presente processo que poderá ensejar também uma resposta ao Senhor PAULO BENEVIDES, a critério do Ministro de Estado. (Processo de censura da peça *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* [Ceará] de Oswald Barroso. Disponível no *site* do Sistema de Informação do Arquivo Nacional - SIAN, nº100.746, folha 17 e 18, 1978).

A data de liberação que consta no documento é de nove de novembro de 1978. Portanto, desde a segunda censura, no dia 28 de julho de 1978, até sua liberação final, passaram-se mais de três meses. O ofício destacado anteriormente solicitava o arquivamento do processo e destaca o telex enviado por Paulo Benevides ao Ministro, bem como o descontentamento em razão da nova censura, e conclui afirmando que o incidente já estava superado e, portanto, podendo ser arquivado.

Não podemos afirmar que a resistência do grupo se revelou em sua capacidade de articulação e manifestação contra o segundo processo de censura ou se a resistência foi melhor representada nos desdobramentos e alcance social que o grupo conseguiu ao levar suas peças para além dos palcos. Entre existir, produzir e resistir, o Grita deixou sua marca enraizada e revelou a importância do grupo na vida política e social do Ceará. Essa influência será observada melhor no próximo tópico, a partir da análise de uma das peças mais engajadas e panfletárias do grupo: *Fala Favela*.

## “Fala Favela”: a cidade e suas representações

“Tira os pobre do centro, faz um cartão postal  
É o governo tramando, Photoshop social”  
(Inquérito)

O trecho da música acima – Eu Só Peço a Deus – é de autoria do rapper Renan Inquérito e é também executada pelo grupo que leva o mesmo nome. Inquérito destaca, de forma ácida, as possíveis “reais” intenções das remoções espaciais encabeçadas pelo governo. Esse tema dá mote ao espetáculo *Fala Favela*. O rap vem se destacando atualmente por falar, questionar e expor situações de preconceito, exclusão e desigualdade, seja ela social, racial e/ou de gênero. A necessidade do Grita de se expressar e representar essa realidade por meio desse espetáculo corrobora com a intenção do rapper e a acidez da música.

Quando a mobilização da favela José Bastos (1979), descrita por Irllys Barreira como um marco na luta dos movimentos sociais urbanos, período no qual a organização social ganha em termos de consciência política, o Teatro Popular se faz presente com a peça *Fala Favela* de Adriano Espínola, especialmente escrita para o momento político. O GRITA representa, assim, ao lado da luta dos moradores da José Bastos, uma nova expressão, na medida em que o teatro elabora uma forma diferenciada de organização, mobilização e reivindicação. (SILVA, 1992, p. 126)

Em dezembro<sup>48</sup> de 1980, no Teatro Universitário, estreou o oitavo espetáculo encenado pelo Grita: *Fala Favela*. O texto era um poema engajado e de mesmo nome, “Fala Favela”, publicado em livro em 1981 e escrito por Adriano Espínola<sup>49</sup>, poetiza sobre um fato real – a violenta invasão pela polícia de uma favela em Fortaleza, a favela da José Bastos, na capital do estado do Ceará, na década de 1970. O movimento dos moradores da José Bastos se torna um marco na luta dos movimentos sociais urbanos e é, nesse contexto, que o Grita, por intermédio de seu teatro, que vinha sendo desenvolvido junto às comunidades, consegue representar e marcar simbolicamente essa luta tão visceral.

Neste período, enquanto o grupo apresentava no Teatro São Raimundo um teatro de agitação, José Carlos Matos, diretor artístico, era convidado pessoalmente para dirigir a peça “Fala Favela”, de Adriano Spínola, que tratava a luta dos moradores da Favela José Bastos. Adriano Spínola fazia uma reflexão sobre a atitude do intelectual diante

| 48 | Há uma certa divergência se a data da estreia foi dia 06, data defendida pelo autor, ou dia 10, data defendida pelo ator da peça, Paulo Ess.

| 49 | Nascido em 1952, em Fortaleza. Autor de vários livros de poesia e de antologias em português e inglês. Trabalhou como professor de literatura na Universidade Federal do Ceará, sendo hoje aposentado e professor-leitor na Université Stendhal-Grenoble III (1989-91). Um dos grandes poetas contemporâneos.

dos problemas sociais, segundo sua visão. Era um questionamento. Embora compreendesse que a proposta de teatro que o Grita estava desenvolvendo no bairro era bem avançada, José Carlos achou o trabalho interessante e dispôs-se a dirigi-lo.

Para a montagem, convidou alguns membros do Grita que tivessem maior disponibilidade, que pudessem desenvolver o trabalho no bairro e também o do “Fala Favela”. No início, apenas dois toparam. Depois, quase todo o grupo já estava engajado na montagem da peça. O trabalho terminou por absorver todo o grupo. Não só por ser um desafio, como também pelo consenso a que chegaram de que valia a pena dispensar alguns esforços para abrir discussão no teatro sobre o papel do intelectual e quais os rumos da produção artística neste momento histórico. O Grita comprou briga e a peça surtiu efeito. (Nação Cariri, set/out 82 pg. 20)

A encenação ocorreu antes mesmo da publicação oficial do livro, devido à proximidade do autor com o grupo. O espetáculo teve grande repercussão por sua intenção claramente panfletária e de resistência. O autor narra em entrevista cedida a essa pesquisa como iniciou sua relação com a agitação cultural da cidade e, conseqüentemente, com o Grita:

Creio ter ingressado em 1975. Eu o fiz por intermédio de um amigo, o Oswald Barroso, que conhecia o José Carlos Matos, diretor teatral. Meu irmão, André, também entrou. Formamos

um grupo, de talvez umas 12 pessoas, para encenar *Morte e Vida Severina*, de João Cabral, sob a batuta do Zé Carlos.

Eu vinha de uma militância cultural na universidade, no Centro de Humanidades da UFC, a partir do Curso de Letras. Fui vice-diretor do Diretório Acadêmico do CH. Fizemos no segundo semestre de 1975 a I Feira Livre de Arte, no campus do CH, que teve bastante sucesso/participação dos alunos.

[...]

Então meu ingresso no Grita (que atuava ali perto, no Teatro Universitário) foi uma consequência dessa atuação cultural. O texto do poeta João Cabral, já reconhecido nacional e internacionalmente, foi uma feliz escolha, naquele momento, em que vivíamos talvez o auge da ditadura. Era uma espécie de militância política nossa, pela via poético-teatral. (ESPÍNOLA, A. Entrevista: depoimento 19.11.2018)

Portanto, foram cinco anos de convivência, ora direta, pela participação da montagem de *Morte e Vida Severina*, ora indireta, por conta da amizade com Oswald Barroso, bem como o acompanhamento do grupo em si. Na época da montagem do espetáculo *Fala Favela*, o coletivo estava ativamente envolvido no movimento de resistência dos moradores da favela e a peça tinha como objetivo divulgar o que estava ocorrendo no local. Espínola aproveitou a oportunidade para escrever um poema vivo, atual, real, que estava se desdobrando bem em frente aos seus olhos:

Eu já me encontrava, pela própria vivência com os integrantes do grupo e pelos espetáculos realizados, imbuído da ideia de fazer uma poesia socialmente participativa. (Também contou, e muito, a participação no grupo Siriará de Literatura, formado em 1979).

A expulsão da Favela José Bastos, em 1979, depois de quase um ano de resistência e luta dos moradores, com grande repercussão nos jornais e televisão, na época, propiciou-me a oportunidade de escrever uma poesia colada aos próprios acontecimentos sociais. Baseada em personagens reais, em um conflito real, que ali se desenrolava, num conhecido bairro de Fortaleza. (ESPÍNOLA, A. *Entrevista*: depoimento 19.11.2018)

O Grita estava então munido de um acontecimento social, real e marcante, bem como de um poema engajado criado a partir desse conflito. Nada mais coerente que buscar um processo de montagem que atendesse à demanda panfletária e à crítica social. Buscando compreender melhor esse processo, entrevistamos um dos atores da peça, Paulo Ess<sup>50</sup>. Destacamos o trecho abaixo em que o atual professor do IFCE narra como foi o desenvolvimento do espetáculo e a visita à favela para conhecer mais sobre a realidade local:

[...] quando começamos a montar, fizemos visitas na favela para ver a realidade. Estávamos no dia do desmonte quando a polícia colocou as casas dos favelados abaixo. E o depois de as pessoas não terem onde ficar. Conversamos com as pessoas. Eram cenas muito chocantes e revoltantes. E ali tivemos

| 50 | Nascido em 1961, ator e diretor, formado em Teatro pelo Curso de Arte Dramática da UFC. Graduado em Letras. Mestre em Teoria História e Prática do Teatro. Doutor em Teoria e Prática do Teatro. Pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professor de Interpretação e investiga a Gênese do gesto artístico e expressividade do corpo do ator.

a certeza de que aquele espetáculo tinha de existir. Não era só um espetáculo bonito com estética e sim político de denúncia sobre o que estava acontecendo. Nessa hora eu me sentia uma pessoa mais política denunciando, do que fazendo uma obra de arte pra uma crítica falando que “foi lindo e a interpretação foi maravilhosa e você vai ganhar um prêmio”. Não me interessava nem um pouco isso. Eu queria mesmo era denunciar. E a gente ficava revoltado mesmo. E no dia mundial do teatro, depois da estreia, fizemos a cena mais chocante do espetáculo, da destruição da favela, em cima de um caminhão e fizemos isso pela cidade. Essa cena, pra nós atores, era de arrepiar, pois fazíamos isso... todo dia. Construir a favela todo dia pra destruir na cena. A reconstrução era muito forte pra nós. E quando estávamos reconstruindo, sentíamos na pele como era doloroso aquele momento de ter de reconstruir tudo. (ESS, P. Entrevista: depoimento 16.08.2016)

Paulo destaca o sentimento de revolta e de denúncia que permeava a montagem. Não era mais um espetáculo para apreciação estética e crítica. Era um grito sufocado vivido pela comunidade e expressado pelo grupo. O coletivo tinha mais intenção de denúncia e de panfletar do que ser preciosa. O fato contado e narrado estava acontecendo, as pessoas estavam ali sofrendo aquela violência. Ainda sobre a montagem, Ess narra que:

Nós nos encontrávamos todos os dias a noite. No Myra y Lopez, por que alguém era amigo de alguém na UFC e, na esquina da igreja Nossa senhora dos Remédios, tinha o curso de

psicologia e lá tinha as salas desocupadas a noite e nos encontrávamos todos os dias literalmente. O texto é todo em poesia, rimado. A Graça era uma macumbeira, mãe de santo lá na favela. Eu fazia um favelado, um bêbado, depois eu fazia um palhaço que é um personagem mais de Brecht, que está na figura mais narrativa. Ele entrava pela favela e contava a narrativa da favela. Era mais narrar do que interpretar. Não tenho o texto. Devo ter doado pra biblioteca do TJA. Mas o texto é um livro e deve haver ainda alguma edição. A estreia foi no teatro universitário, depois fizemos no TJA e as apresentações nos caminhões, no teatro móvel e fizemos em festivais e viajando pelo interior. As agendas eram coisas do José Carlos e da produção. (ESS, P. *Entrevista*: depoimento 16.08.2016)

| 51 | O Teatro Móvel surgiu em 1974, contando com o apoio do governo do estado, com verbas do MEC e também da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Foi uma das propostas dos planos culturais nacionais para aproximar o teatro da população, empreitada que o Grita já havia iniciado na cidade.

Paulo destaca o esquema de ensaio que, aparentemente, só funcionava por conta de contatos e amizades, já demonstrando a dificuldade de acesso a salas e espaços para ensaios. Um ponto que queremos aprofundar é sobre as apresentações no teatro móvel<sup>51</sup>, citado por Ess.

O conjunto da classe teatral percebeu a necessidade de ampliar o trabalho que vinha desenvolvendo, direcionando suas atividades para os bairros e para o interior do Estado, a exemplo do GRITA. No entanto, cada grupo atuou de acordo com seus interesses ideológicos.

No Ceará essa prática foi realizada principalmente pela Comédia Cearense, participante efetivo do projeto da Secretaria de Cultura do

Estado nas Caravanas de Cultura e do Mobral Cultural. Esses projetos utilizavam o cotidiano popular, para promover a popularização da arte. (SILVA, 1992, p. 109)

O Grita já desenvolvia um trabalho nas comunidades faziam alguns anos. Porém, o único registro ao qual obtivemos informações sobre o acesso do grupo ao Teatro Móvel foi nessa entrevista de Ess. Como podemos observar no trecho exposto antes, tanto o financiamento estatal quanto os grupos de teatro mais oficiais começaram a desenvolver atividades mais voltadas para as comunidades e bairros, quando o Grita já servia como exemplo.

Caso tenha realmente ocorrido, é válido ressaltar que esse acesso demonstra um avanço na ampla promoção das artes em Fortaleza, em especial, em projetos financiados pelo estado do Ceará e dirigidos pela Comédia Cearense. No último capítulo, mostraremos que foi necessário, no final da década de 1970, muita organização e cobrança pública para grupos de teatro amadores poderem começar a ter acesso a esses projetos e/ou espaços.

Outra entrevista que realizamos foi com Nirton Venâncio<sup>152</sup> que, além de fazer o registro fotográfico do espetáculo, realizou a execução da técnica (trilha) do *Fala Favela*. Sobre os ensaios ele diz:

Os ensaios eram a noite. Nos fins de semana que faziam alguns encontros a tarde. Mas a maioria, sempre a noite. Lá no Teatro Universitário. Sempre foi lá. [...] O Grita tinha aquela coisa orgânica

com os espaços de reflexão. E o Mira Y Lopez tinha uma história ali. O Fala Favela foi para a favela, realmente. (VENÂNCIO, N. *Entrevista: depoimento* 29.08.2018)

| 53 | Calé Alencar ou Carlos Alberto Alencar da Silva, nascido em 20 de outubro de 1954, em Fortaleza, é cantor, compositor e produtor musical.

As narrativas similares de Venâncio e Ess sobre os ensaios revelam a importância de ocorrer em um horário que não prejudicasse a rotina de trabalho regular dos integrantes, além de destacar o espaço democrático e reflexivo, bem como a interação com áreas de ensaios diversificadas. Sobre seu encontro com o grupo e trabalho realizado no espetáculo, Nirton revela:

Eu fotografava muito na década de 70 e 80, quando eu morava aqui. Eu vivia com uma máquina fotografando peças, shows, tudo. Fiz capa para cartaz, de cantores como Calé<sup>53</sup>. Tenho muito material do Calé, por sinal. E aí eu trabalhava no Centro de Referência Cultural que era um departamento da Secult do Estado, Secretaria de Cultura. Eu trabalhava com o Zé Carlos que era meu chefe nesse departamento. E eu já conhecia o Zé Carlos e as peças dele. E ele estava montando já o Fala Favela, e ele pediu pra eu fotografar, se eu podia fotografar. Eu disse: Posso sim. Então ele bancou todo o material de filmes e eu acompanhei ensaios, estreias e viajei também com a peça. Essa foi minha ligação com o grupo do Grita. Foi neste trabalho que eu conheci todo o pessoal, a Graça, o Paula Ess e outros. E fiquei acompanhando outras peças dele, fotografando. Então minha ligação com o Grita foi a partir do próprio Zé Carlos, que me levou para lá. Na peça

do Grita, eu fiz dois trabalhos. Eu também fui o executor da trilha sonora da peça. Quando eu não podia ficar lá em baixo fotografando a peça, eu ficava lá em cima na cabine fazendo tudo. E eu adorava fazer. Eu fui sonoplasta e fui o fotógrafo do Fala Favela. (VENÂNCIO, N. *Entrevista*: depoimento 29.08.2018)

Podemos perceber, analisando essa entrevista e retomando o tópico anterior, que José Carlos Matos soube aproveitar sua experiência no Centro de Referência Cultural como ambiente catalizador e fornecedor de figuras culturais que contribuíram com seu fazer artístico, privilegiando a experiência do Grita. Tal constatação deixa ainda mais emblemática sua capacidade como articulador de ideias e pessoas em volta de sua figura e proposta artística.

Essas características acabam por fazer ele ser convidado para a direção do espetáculo, e tudo indica que a produção era coletiva, pelo menos dos que eram mais antigos dentro do grupo.

Nessa época não existia essa figura do produtor. Produtor é uma profissão, por assim dizer, recente. Mas havia a necessidade da produção. Então as tarefas eram divididas. A relação mais clara era ator, diretor artístico e autor. Essa de produção a gente ia cooperando e dividindo as tarefas. (FREITAS, G. *Entrevista*: depoimento 17.08.2016)

Sobre a escrita do texto, bem como o convite do autor ao diretor e a busca por uma adaptação para o teatro, Espínola narra que:

Escrevi o texto em Fortaleza, no mesmo ano (1979), em que nasceu a minha filha Paloma, num apartamento da Praia de Iracema. No ano seguinte seria aperfeiçoado, tanto em termos de composição formal quanto em feitura dramática

Depois que escrevi os poemas, encontrei-me com o diretor José Carlos Matos, no Teatro Universitário, para conversar sobre a possibilidade de levá-los ao palco. O encontro foi uma ideia da Clara Angélica, que desde o início se entusiasmara pelo texto. O saudoso e querido Zé Carlos topou na hora e seguimos adiante, numa parceria que ainda hoje me honra e comove.

Ao lado disso, busquei um apuro formal-estético que imprimisse força, dignidade e autenticidade àquelas vozes e àqueles fatos dramáticos. Essa foi a minha intenção. As sugestões do diretor José Carlos, durante os ensaios, foram fundamentais para “amarrar” bem as cenas e as falas. Também contei com as sugestões valiosíssimas da minha mulher, Moema, na composição sobretudo das vozes dos favelados, de origem camponesa; daí porque a primeira edição da obra é dedicada a ela. Fala, favela abrange poemas acentuadamente líricos, dramáticos, visuais e até metapoéticos. (ESPÍNOLA, A. *Entrevista*: depoimento 19.11.2018)

O poema, realmente, foi escrito no calor dos acontecimentos conflitantes da Favela da José Bastos. Segundo o depoimento, o convite de direção ao José Carlos marcou uma parceria que ajuda na percepção de como esse texto, essencialmente poético, foi à cena. Sobre o texto, Ess explicou que era todo rimado e que Graça Freitas, atriz do Grita,

interpretava uma mãe de santo da favela. Paulo faria pontas (participações rápidas), ora interpretando um bêbado, ora um palhaço, que entrava mais na construção da narrativa da peça. Tanto a fala de Paulo quanto a de Graça destacam a presença do poema e da rima. O tom rimado do poema permaneceu na adaptação para a montagem dramatúrgica.

O processo de violência contra a favela do José Bastos é bem anterior ao espetáculo. Então o Adriano escreve, o texto, as poesias. Daí o Zé Carlos vai e decide montar o Fala Favela. Zé Carlos era uma liderança muito carismática, nós discutíamos, pra chegar, pra formatar, usando uma palavra da moda, formatar o espetáculo, como ele ficou, nós vivemos muito a experiência de construir situações a partir dos poemas. Então, a gente ensaiou muito, a gente ensaiava toda noite lá no antigo Myra y Lopes. (FREITAS, G. *Entrevista*: depoimento 17.08.2016)

O texto original é dividido em cinco poemas, são eles: *aviso; Zé da Carminha responde a Chico Bernardino; O tempo; Cena 1 (ou poema vertebral para Francisco Gonçalves); Os gran-proprietários.*

Uma bala dentro do corpo  
Eis minha casa  
Uma bala loteando a espinha  
Eis meu espaço  
Uma bala habitando a fala  
Eis minha sala  
Uma bala guardada nos gestos

Eis meu armário  
Uma bala varando o sono  
Eis o meu quarto  
Uma bala na viga dos braços  
Eis meu terraço  
Uma bala plantada no tempo  
Eis meu quintal  
Uma bala posseira da fome  
Eis minha praga  
(ESPÍNOLA, 1980)

O trecho acima narra um acontecimento real sobre a invasão violenta e o desmonte das casas da favela da José Bastos em Fortaleza. Houve bastante repercussão do fato e o Grita, em peso, participou da militância em favor dos moradores, conforme destaque:

Em setembro de 1978, os proprietários entraram na Justiça com uma ação de reintegração de posse, alegando a invasão das 2.000 famílias. O problema da favela chegou ao conhecimento público através das notícias de jornais que denunciavam o despejo dos moradores sem aviso prévio e com violências policiais.

A organização espontânea inicial dos moradores fez com que eles recorressem à imprensa, conseguindo gradativamente adesões de parlamentares, entidades da sociedade civil e Igreja.

O movimento reivindicatório iniciou-se através da resistência à expulsão, baseada no argumento da necessidade real de moradia, apoiada na busca de critérios legais capazes de sustar o processo em curso. [...]

A transformação da resistência no curso legal da desapropriação fez com que as reivindicações convergissem para essa finalidade e a partir de então a mobilização dos moradores com apoio de entidades, parlamentares e associação da sociedade civil passou a desenvolver os processos necessários. [...]

A violência lançada contra a resistência dos moradores chegou ao clímax quando a reação a investidas policiais, incluindo demolição de casebres, terminou com o ferimento a bala do morador Francisco Gonçalves, que se tornou paraplégico. [...]

A experiência de organização ia gradativamente ganhando novos limites. A história dos moradores da favela é contada em drama apresentado durante a noite de vigília (BARREIRA, 1992, p. 76-77).

Como apontado no trecho acima, os moradores, receosos com a violência e a expulsão de suas casas, contando com gradativo apoio da sociedade, realizaram vigílias na tentativa de impedir o despejo. Em uma dessas vigílias, o Grita participou com o espetáculo Fala Favela, contando o drama e a violência vivida no local.

O Zé Carlos fez um trabalho extraordinário de adaptação teatral, apresentando quadros descritivos e narrativos bastante fluentes, sem falar em alguns poemas musicados por Calé Alencar, que injetou no palco momentos de grande beleza. O desempenho do elenco foi outro ponto alto, que contou com os atores Ivonilo Praciano, Sérgio Angelo, Clara Angélica, Felon Rocha, Elza Ferreira, Graça Freitas, Ximenes Prado, Paulo Ess, Socorro Moura

e Sônia Santos. A peça como você sabe estreou no dia seis de dezembro de 1980 e foi premiada no Festival Universitário de Teatro Amador, em João Pessoa-Paraíba. (ESPÍNOLA, A. *Entrevista*: depoimento 19.11.2018)

A musicalização de poemas, bem como a utilização de quadros descritivos foram soluções cênicas aproveitadas pelo diretor. O destaque aos atores, assim como os depoimentos de alguns desses atores cedidos a este trabalho, como os depoimentos de Graça, Nirton e Paulo, demonstram o quão envolvidos os atores estavam nessa montagem. A peça circulou, polemizou e recebeu prêmio fora do estado. Tal afirmativa demonstra um pouco da repercussão causada pelo espetáculo e sua temática geradora.

O desfecho do conflito ocorreu com a remoção das famílias para o Conjunto São Miguel, no Distrito de Jurema, município de Caucaia. Os moradores foram desapropriados e, mesmo com toda a repercussão, não conseguiram assegurar a posse, porém, o movimento ganhou fama pela persistência, luta e apoio recebidos frente ao processo de expulsão. Ainda sobre o texto e o autor Adriano Espínola:

E a peça, o Fala Favela já projetava muita conversa, muito debate. Nos bares. Nos artistas da cidade, de teatro, principalmente. Indicando para os outros. A peça fez sucesso bastante. [...] E também, para mim, foi uma surpresa o texto vindo do Adriano Spindola. Que não é um dramaturgo, nem tem essa coisa militante bem de esquerda, não. Ele é um cara bem libertário da

poesia. A poesia dele não tinha esse viés muito engajado. E ele vem com Fala Favela que é uma peça belíssima, um texto belíssimo e engajado, bem de esquerda mesmo. E ousada para a época. Tanto é que você pensa que todas as peças tinham que vir do Oswald Barroso que tinha uma linha de pensamento mais perto do Grita, fez O Reino da Luminura. Aí vem o Adriano Spínola com esse texto maravilhoso. Então foi uma surpresa para mim. Eu já conhecia o Adriano, porque eu participei do grupo Siriará de literatura, em 79. Nós criamos este grupo em 79. Eu, Adriano Espínola, Oswald Barroso, Rosemberg Cariry, Eugênio Leandro. Eram 25 poetas, escritores. [...] E o Adriano era um deles. E eu conhecia a poesia do Adriano, não era como em Fala Favela, não tinha aquele viés engajado. [...] E é a função do poeta, registrar, captar e participar. É uma forma de militância. Militância não é só quem vai para as ruas, é quem pensa e quem idealiza também. Quem produz, quem cria também é militância. E é uma forma de militância do Adriano, muito atento com o que está se passando no país naquela época. E ele coloca a peça logo para quem? Para o Grita. Não tinha outro grupo que pudesse encenar Fala Favela. Eu não me lembro de outro grupo aqui em Fortaleza. (VENÂNCIO, N. Entrevista: depoimento 29.08.2018)

Venâncio apresenta no trecho supracitado uma possível repercussão que a peça e o grupo faz suscitar. A surpresa do tipo de texto produzido por Espínola também é visível e acabou por corroborar com os comentários e curiosidades sobre a encenação, estava sendo debatido em bares e espaços

de convivência sociocultural da cidade, na época. Espínola afirmou que fazia algum tempo que possuía uma vontade de produzir uma poesia mais engajada e militante, entretanto, a repercussão dessa produção demonstra que não era um lugar comum na produção do escritor cearense.

Sobre a relação de interesse de Nirton com o Grita, com o Zé Carlos e o diálogo entre arte e a denúncia social da peça e do grupo:

No meu caso foi por aí também, porque eu tinha um viés de esquerda. Meu pai foi preso político. Tudo que eu fiz no meu trabalho caía nesse meio também. O teatro, o Zé Carlos, eu ia atrás de pessoas que pensavam como eu. Então quando eu ouvi falar “favela”, eu fiquei fascinado pela mensagem política que tinha ali dentro da peça. Então isto me atraía. Na minha área de cinema mesmo, eu não sou de teatro, sou de cinema e literatura. Mas era isso que me atraía. E também a personalidade do Zé Carlos, ele era fascinante. Era uma pessoa fascinante. Atraía as pessoas pelo discurso dele, a fala dele, o pensamento dele, como pessoa, como político. Era fantástico, o cara. E eu já trabalhava um expediente com o Zé Carlos, e a gente conversava muito sobre isso. Eu mais ouvia do que conversava. O Zé Carlos deixou um pensamento né? Eu fiz uma foto do Zé Carlos, uma foto ícone, sobre Zé Carlos. Uma foto que fiz, não lembro a ocasião, se foi na apresentação do Fala Favela, ou de outra peça. Eu sei que ele estava no palco e ele estava falando. Eu fiz uma foto, é muito Che Guevara a imagem dele, a barba, sabe. E aí eu juntei essa foto com a frase que

ele sempre dizia. “Não resista à tentação de ser livre.” Esta frase tinha muito a ver com essa foto. Eu tinha um fascínio pelo Zé. Gostava de ouvir ele falar sobre política. Coisa que eu ainda não tinha maturidade. Ele foi uma das pessoas, ele, Euzélio Oliveira, o próprio Rosemberg, pessoas que tinham uma militância de esquerda mesmo. Eu não tinha. Foi por eles que comecei a entrar nesse cenário. (VENÂNCIO, N. *Entrevista*: depoimento 29.08.2018)

Sobre os lugares de apresentação do espetáculo, bem como os desdobramentos causados por essa experiência teatral, podemos perceber na fala de Venâncio e Ess, respectivamente.

Aqui em Fortaleza só vi no Teatro José de Alencar e na, então, Encetur. Hoje é o Teatro Carlos Câmara, é isso? Lá o teatro era Encetur. Então o Zé Carlos apresentava as peças no Teatro Universitário, a estreia era sempre lá, no teatro Paschoal Carlos Magno. Depois de uma temporada passava para a Encetur. E também viajamos para Natal, Teresina. [...]

Apresentaram lá no local. Nesse dia eu não fui, tinha compromisso, fiquei muito frustrado. Porque eu queria ver como é que é uma peça que foi inspirada naquele local, ser encenada no próprio local. [...]

Porque era uma forma de você ter o contato direto com o tema. Para ser bem verdadeiro. Você fala assim, montar a peça na invasão, nesses locais assim da Fala Favela mesmo? Tem muito a ver com a ideologia do grupo. Você tem que levar

a arte aonde o povo está. E para reflexão deles mesmos. Então eu acho que era um propósito bem ousado do Zé Carlos, do Grita. Você discutir e apresentar eles mesmos, a eles no local. Então fazia parte do conceito da peça. (VENÂNCIO, N. *Entrevista*: depoimento 29.08.2018)

Paulo narra ainda um pouco do que foi a experiência do *Fala Favela* na vida pessoal e profissional dele:

O que sou hoje vem do Fala Favela. Se eu tivesse caído nas mãos de outra pessoa teria outro encaminhamento. Hoje, com 57 anos, vejo que é ótimo ser criado por pessoas bem intencionadas, carinhosas, que mostrem e esclareçam e não criem uma tapadeira de ver o teatro como uma linguagem burguesa. Hoje não tenho frescuras de saber que o teatro é feito a mão. Hoje, se eu chegar e encontrar, no camarim, a roupa passada, no palco a luz pronta, esse teatro eu não conheço. Pra mim o teatro é construção. Eu sou um operário e eu digo isso pros meus alunos e pros que convivem comigo. Meu teatro é um teatro feito. Não um pobrezinho a duras penas e sofrido, mas um teatro onde se pega no pesado pra acontecer, caso contrário ele não se realiza. É um teatro em que se mete a mão mesmo. (ESS, P. *Entrevista*: depoimento 16.08.2016)

Para a esposa de José Carlos, Regina Brandão, a experiência do *Fala Favela* foi uma experiência de luta e organização dos movimentos de bairro:

Com o Fala Favela, eu já não estava mais acompanhando. Foi o tempo da minha gravidez. E eu me afastei um pouco. Tiveram algumas apresentações no interior também, mas aqui, foi principalmente no Teatro Universitário. O Fala Favela já foi uma consequência da luta da favela da Jose bastos. 76-77... por ai. Foi o Adriano Espínola quem fez o (...) foi uma das lutas primeiras aqui em Fortaleza que foi a luta que começou a detonar a organização do movimento do popular. Detonar que eu digo foi que começou a acontecer e a crescer e destacar e foi especial. Toda análise que se faz de movimento social em fortaleza a José Bastos foi a primordial que foi uma luta pela moradia que envolveu todos os setores da esquerda e foi um embate junto com a população e o governo. Acho que a própria esquerda se dividiu muito. E foi o que demarcou bastante. Se você ver o Grita começou ai basicamente. A favela do José Bastos, se não me engano, foi em 77-78, o Reino da Luminura. E depois quando ele entra com Fala Favela já era um poema feito em cima daquela luta. Devo ter o poema Fala Favela. Ele lançou a pouco tempo uma outra edição. Mas se você procurar, deve ter. (BRANDÃO, R. *Entrevista*: depoimento 15.09.2016)

Apesar de uma aparente confusão nas datas apresentadas, que pode ser resultado também de seu afastamento, na época da peça, por conta da gravidez, Regina relata o quão importante foi a luta dos moradores da José Bastos como percussora na organização do movimento popular na cidade. Nessa perspectiva, Nirton Venâncio afirma que essa experiência teria sido uma vivência de um Teatro Panfletário. Mas para o ator, o que seria esse Teatro Panfletário?

Na época qualquer coisa que fosse contra o governo era panfletário. Tivesse uma ideologia bem forte, como tinha o Grita, era panfletário. Panfletário no sentido de deboche, não. Porque qualquer manifestação contra algo que domine o ser humano é panfletário. Porque tem que ir para a rua. Porque o que é o panfleto? É o contato direto com a rua. Então esse é o conceito que fala o significado de panfletário. O panfletário só é ruim, no meu entendimento, quando ele é muito gueto, muito fechado, quando não abre para nenhum outro tipo de pensamento ou discussão. Aí sim é um panfletário, uma ideologia muito fechada. A gente pode ser de esquerda, de direita e estar aberto ao entendimento. As ideologias têm que conversar. Eu acho que o Grita, em relação aos outros grupos de Fortaleza na época, podia ser esse “panfletário”, realmente foi, porque só focava nesse tema de resistência popular, através das angústias populares. Não da angústia de quem estava bem resolvido na sua zona de conforto. O foco d’O Reino da Luminura, por exemplo, da própria Histórias de Poesia, que são textos engajados. Nesse sentido, de pensamento político. Então não tem outro grupo, que eu conheça, aqui em Fortaleza, atualmente não sei, mas de maior importância de resistência, de reflexão, para mim é o Grita. E o nome é maravilhoso. É um nome quase panfletário, né? Grupo Independente de Teatro Amador. Amador, que o Zé Carlos falava, não é de amador de não saber fazer, mas de amar. Amador de amar. (VENÂNCIO, N. *Entrevista*: depoimento 29.08.2018)

Panfletário ou não, o grupo e, claro, o texto, tiveram a intenção explícita de representar esse momento histórico que a cidade estava inserida. A cidade pulsava vida, na vida encontramos injustiças sociais, como disse o Rapper Inquerito em sua música *Eu Só Peço a Deus*: “Tira os pobres do centro, faz um cartão postal, É o governo trampando, Photoshop social”. Nessa lógica, que cidade queremos? Que cidade nos é constantemente apresentada e representada? Concordando com a visão de Teatro Panfletário de Nirton, Silva aponta:

No *Fala Favela* o grupo caracterizou-se por uma atuação panfletária, desejava a todo custo contribuir para o resultado imediato (a situação que se colocava era emergente). Os elementos estáticos passaram a segundo plano e as palavras de ordem ganhavam um tom explosivo. Existe, a partir desse episódio, uma tendência de sectarização de ideias dentro do Grupo.

O significado político, a mobilização, o discurso inflamado no debate e nos depoimentos assumiram predominância em detrimento do trabalho artístico.

A peça fez carreira e foi apresentada em vários locais, seguida de debates abrangentes em torno do problema da moradia, na José Bastos, no Jardim Iracema, na Favela da Muriçoca, na Cidade Aflita, levantando todas as outras dificuldades acarretadas aos seus protagonistas, além da avaliação da repressão, a luta pela anistia, a nova lei de censura, a luta pelas “diretas já”, assuntos debatidos em todos os espetáculos.

O episódio da José Bastos leva o GRITA a participar de um dos momentos mais ricos para o movimento popular em termos de expansão político-social. (SILVA, 1992, p 126)

A luta da José Bastos ocorre dentro de um processo geral de articulação e iniciativa da sociedade civil. As mobilizações, o fortalecimento das categorias profissionais, o movimento pela Anistia, enfim, a busca por mudanças e maior participação popular eram fatores determinantes de resistência e rejeição à ditadura militar. (BARREIRA, 1987). *Fala Favela* surge como uma possibilidade de se representar uma cidade que quase sempre é apagada, escondida. A luta dos moradores da Favela da José Bastos ganha representatividade simbólica quando o real é transformado em obra de arte:

A cultura é ainda uma forma de leitura e tradução da realidade que se mostra de forma simbólica, ou seja, admite-se, que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais apresentam-se de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa. A cultura é uma tradução do mundo em significados, não é o reflexo dessa realidade.

[...]

Representações são presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximações e distanciamento. (PESAVENTO, S. Cultura e Representações: uma trajetória, Anos 90, Porto Alegre, v. 1, n. 23/24, p. 45-58, jan./dez. 2006.)

Portanto, o espetáculo encontra seu lugar na leitura e na tradução peculiar e simbólica do fato histórico. Essa representação agrega valor e faz refletir sobre essa luta dos movimentos sociais, que tem seu fomento nessa resistência popular pelo direito básico à moradia. A encenação de *Fala Favela* é a culminância de todo um projeto de engajamento social e político buscado pelo Grita durante os anos de 1970. Tal processo será discutido com maior profundidade no próximo capítulo.



# Fortaleza: a cidade como palco



No presente capítulo, apresentamos o contexto artístico cultural da cidade de Fortaleza nos anos do nosso recorte. Aproveitamos e analisamos a disputa de espaço e poder estabelecida pelos artistas para obtenção de acesso às casas cênicas no estado, essas disputas podem ser identificadas, principalmente, nos jornais.

Outra luta empreendida pelo GRITA foi a abertura e/ou ampliação dos espaços cênicos existentes no Estado. O grupo compreendia a importância da ocupação desses teatros e salas de espetáculos. Para a defesa desse objetivo implementou junto à Federação Estadual campanhas de divulgação na imprensa, a fim de sensibilizar as autoridades e instituições responsáveis pela cultura local e mobilizar a classe artística na luta por seus direitos. (SILVA, 1992, p. 103)

Articulados junto à Federação Estadual de Teatro Amador, o Grita e o movimento social como um todo passam a questionar e a exigir o acesso aos espaços artísticos. Os grupos amadores e de origem periférica raramente tinham a chance de se apresentar nos teatros mais oficializados. Essa dinâmica de controle foi percebida pelos integrantes do

coletivo, que iniciaram um processo de luta por esses locais, já que entendiam a importância política e legitimadora que um teatro como o José de Alencar poderia dispensar.

Por fim, utilizando o conceito de *estratégia* desenvolvido por Certeau (1994), esmiuçamos o “passo a passo” desenvolvido pelo grupo para viabilizar e articular a circulação dos espetáculos. A ação do Grita dentro da cidade de Fortaleza e sua apropriação do espaço urbano tornam-se sustentáculos para a efetivação do conceito de *práticas urbanas*, termo que também foi construído por Certeau.

Assim, contextualizando a cidade dentro de uma perspectiva de cerceamento, entendendo os artistas identificados dentro do conceito de campo desenvolvido por Bourdieu (2004), e dialogando com Flávio Desgranges (2003), que aborda uma perspectiva pedagógica do espectador, nos foi possível desenvolver uma melhor análise de nossas fontes. Destacamos os jornais *O Povo*, *Nação Cariri*, *Diário do Nordeste* e *Gazeta de Notícias*. Bem como, a utilização da entrevista de Regina Brandão, que desenvolveu um papel basilar na articulação do Grita com as organizações de bairros e favelas.

## Uma cidade cerceada: práticas culturais em Fortaleza

Neste tópico, nós temos por objetivo tratar o cenário cultural da cidade de Fortaleza durante os anos delimitados para essa pesquisa. Em notícia de 1982, o jornal *O Povo* destaca a união dos artistas na tentativa de promover as artes em geral e fortalecer a classe artística. A matéria refere-se especificamente à união da poesia e do teatro:

Teatro, poesia e música. Estes são os ingredientes colocados á disposição do público que frequenta o Bar da Letras, às sextas-feiras, a partir de 22 horas. Localizado ao lado da Reitoria da Universidade Federal do Ceará – UFC e frequentado essencialmente por universitários e intelectuais, o bar pretende servir mais do que a costumeira cervejinha gelada, abrindo espaço para a apresentação de obras literárias de autores cearenses. (Jornal *O Povo*, 26/03/1982, p. 2)

O referido “Bar da Letras” era local estratégico, o qual universitários, intelectuais e artistas usavam como ponto de encontro para momentos de lazer e promoção de seus trabalhos do teatro, da música ou da poesia. O grupo de artistas que existia e resistia em Fortaleza, no recorte temporal da pesquisa, não era um grupo homogêneo, nem todos possuíam objetivos em comum.

Em geral, para além de uma divisão relacionada a uma linguagem artística específica, utilizaremos uma forma simples de separação, apenas para facilitar a análise da classe artística que movimentava culturalmente Fortaleza durante o período estudado. O primeiro grupo denominamos de artistas “engajados”, independentemente de suas bandeiras; e o segundo grupo classificamos como artistas de “puro ofício”. Optamos por essas nomeações por entender a existência de uma polarização ideológica muito forte no campo artístico.

Para esclarecer melhor essas duas denominações, nós iremos nos referir por “engajados” aqueles que apoiavam alguma causa ideológica em si e por artistas de “puro ofício” aqueles que possuíam como fim a produção de espetáculos teatrais, sem tanto interesse político, ou mesmo, partidário.

Entendemos a construção do Teatro José de Alencar, em 1910, como um marco físico para o teatro cearense. Fortaleza, nesse período, possuía outros locais que acolhiam a arte teatral. Muitos desses espaços estavam ligados, diretamente, às ordens religiosas. Entre esses espaços vemos:

[...] o Patronato N. S. Auxiliadora, (das irmãs de caridade, na Av. Imperador), Cineteatro Nazaré (Otávio Bonfim), Cineteatro São Gerardo (Alagadiço), Salão Paroquial Joaquim Távora, Centro Artístico Cearense (Av. Tristão Gonçalves/Duque de Caxias), Cineteatro Fênix (Praça José de Alencar), Cineteatro União (da União dos

Moços Católicos), Cineteatro Santos Dumont (Praça Cristo Rei), Cine Politeana e Cine Majestic, Círculo São José de Operários Católicos (Praça Cristo Rei). (SILVA, 1992, p. 56)

Como podemos observar, no início do século XX, muitos bairros contavam com espaços para o movimento cultural da cidade. Porém, o que nos interessa nesta pesquisa é perceber como se inicia esse antagonismo, nos possibilitando essa divisão metodológica e analítica, e, principalmente, analisar a cidade dentro dessas vivências artísticas.

Entendemos que “com a noção de campo obtém-se o meio de apreender a particularidade na generalidade, a generalidade na particularidade” (BOURDIEU, 2004, p. 171). Assim, o campo artístico se torna um lugar de luta por poder e prestígio:

A autonomia dos campos de produção cultural, fator estrutural que comanda a forma das lutas internas ao campo, varia consideravelmente não só de acordo com as épocas de uma mesma sociedade, mas também de acordo com as sociedades. E, concomitantemente, variam a força relativa dos dois pólos no interior do campo e o peso relativo dos papéis atribuídos ao artista e ao intelectual. De um lado, num extremo, com a função de expert, ou de técnico, que oferece seus serviços simbólicos aos dominantes (a produção cultural também possui seus técnicos, como os operários do teatro burguês e os fazedores de literatura industrial), e de outro, no outro extremo, o papel, conquistado e definido contra os dominantes,

de pensador livre e crítico, de intelectual que usa seu capital específico, conquistado por meio da autonomia e garantido pela própria autonomia do campo, para intervir no terreno da política, conforme o modelo de Zola e Sartre. (BOURDIEU, 2004 p. 175)

Conforme Bourdieu (2004), os artistas acabam por exercer ambos os papéis destacados. De um lado os “operários do teatro burguês”, os “técnicos” das artes, ou, na denominação desta pesquisa, os artistas de “puro ofício”. Do outro, contra os dominantes, o “pensador livre e crítico”, ou seja, os “engajados”. Mesmo com essa ambiguidade, Bourdieu (2004) aponta que essa localização, em um polo ou outro, varia de acordo com a época, a sociedade, ou mesmo, os interesses internos, políticos e autônomos.

O grupo teatral que, se podemos assim dizer, ficou à frente dos artistas de “puro ofício” foi a Comédia Cearense. Grupo que existe até hoje e que teve seu nascedouro influenciado pelo Grupo Teatro Escola do Ceará, formado em 1951, e revelou nomes como Eduardo Campos<sup>54</sup>.

O Teatro-Escola reunia a elite social e intelectual da terra. O público que o frequentava era, na sua grande maioria, o público privilegiado, de maior poder aquisitivo da época. Estava interessado em divertir sem promover nenhuma integração com a realidade social. O público ia ao teatro fazer a digestão (não havia televisão), ou prestigiar alguém de sua “roda” social. O grande mérito do

| 54 | Manuel Eduardo Pinheiro Campos, conhecido simplesmente por Manuelito (1923-2007), foi um escritor, historiador, radialista e jornalista brasileiro. Foi presidente da Academia Cearense de Letras (1965 a 1974), da Academia Cearense de Retórica, da Comissão Cearense de Folclore, do Conselho Estadual de Cultura, além de fundador da Associação Cearense de Emissoras de Rádio e Televisão e seu primeiro presidente; secretário de Cultura em dois governos do estado do Ceará; diretor dos jornais Correio do Ceará e Unitário, Rádio Araripe e TV Ceará Canal. Publicou mais de setenta livros, estando no segundo lugar em número de publicações dentre escritores cearenses, sendo

Teatro-Escola foi criar a tradição de espetáculos de alta categoria, e foi esse grupo pequeno-burgês que trouxe a renovação ao teatro cearense. (SILVA, 1992, p. 58)

Além do Teatro-Escola, Haroldo Serra, fundador da Comédia Cearense, em 1957, junto com B de Paiva, Hugo Bianchi e Marcus Miranda<sup>[55]</sup> participaram, em 1952, do nascimento do grupo Teatro Experimental de Arte, que teve um funcionamento mais coletivo e planejado.

[...] a Comédia Cearense, um movimento que trazia características de um teatro semiprofissional, comercial, tentando manter apresentações cênicas que atendessem tanto ao público adulto como ao infantil.

[...]

Pelos nomes que reunia em torno de si (Haroldo Serra, Hiramisa Serra, B. de Paiva, Tereza Bitencourt, Ary Sherlock, Emiliano Queiroz), pelo gênio especialmente empresarial de Haroldo Serra e pelo destaque de seu elenco, além do carisma de B. de Paiva, a Comédia Cearense, sempre, e em todos os governos, conseguiu vantagens oficiais e “gordas verbas” para os seus empreendimentos. Se problemas surgiram, foram de outra ordem, porque cargos oficiais não lhe faltaram. O Secretário de Educação, na época – Valdir Bezerra – entregou à Comédia Cearense a direção e manutenção do Teatro José de Alencar, pelo prazo de cinco anos, o que foi revalidado no governo Virgílio Távora. O Governador indica B. de Paiva para

superado apenas por Gustavo Barroso. Dentre suas obras, destacam-se as peças teatrais *O Morro do Ouro*, *A Rosa Lagamar*, *A Donzela Desprezada e Nós*, *As Testemunhas*; e textos dramáticos como *As Tentações do Demônio*, *O Amargo Desejo da Morte* e *A Morte Prepara o Laço*.

| 55 | José Maria Bezerra Paiva, conhecido como B. de Paiva, é uma das maiores referências do teatro e da administração cultural no País. Começou a carreira em 1947 e logo, em seguida, se juntava a Marcus Miranda e Haroldo Serra, entre outros, para fundar o Teatro Experimental de Arte, um dos principais capítulos da dramaturgia cearense. Hugo Alves Mesquita, ou Hugo Bianchi, foi um bailarino, professor e coreógrafo

a direção do Departamento de Cultura, cria-se a Academia de Balet Vaslav Vetchek, (1963) e a Comédia Cearense expande-se e domina o cenário da cultura cearense.

O ecletismo do repertório montado pela Comédia Cearense revela uma ausência de compromisso com a mobilização social. A preocupação estética diversional, o caráter comercial, tomavam por completo o lugar de qualquer iniciativa capaz de incentivar uma práxis identificada com o Teatro Popular, lembrando a atuação artística alienada, do Teatro Brasileiro de Comédia. (SILVA, 1992, p. 60 e 61)

brasileiro. Começou a carreira de bailarino aos dezesseis anos. Aluno assíduo, tornou-se destaque nas grandes apresentações do palco principal do Teatro José de Alencar. Também prestou grandes contribuições ao teatro cearense. Formou-se bailarino pelo Serviço Nacional de Teatro do Rio de Janeiro.

Destacamos o trecho de Silva (1992), mesmo se localizando fora do nosso recorte, para entender melhor as “bases” utilizadas para formação e estruturação da Comédia Cearense. A autora pontua que Haroldo Serra era um gênio empresarial e podemos observar que a boa relação e o apoio mantido com os órgãos oficiais os favorecem e apontam ao estabelecimento de uma estrutura de relações conciliadora e conservadora, de total manutenção do Estado vigente, independentemente de ser antes ou depois do Golpe de 1964.

Apesar de percebermos, no recorte de Silva (1992), uma clara tomada de partido e crítica para com o grupo, os termos “comercial” e “ecletismo de repertório” são basilares no enquadramento da Comédia Cearense como grupo pertencente aos artistas de “puro ofício”.

Para perspectiva de artistas “engajados”, podemos observar seu surgimento em Fortaleza, juntamente com a experiência do Centro Popular de Cultura. Com o início da ditadura militar e com a perseguição das representações populares, o CPC é extinto, porém, há uma estruturação e ordenação do engajamento social e artístico:

É quando o CPC se reorganiza no DCE, com uma coisa chamada Gruta (Grupo Universitário de Teatro e Arte), dirigido pelo Cláudio Pereira, e que o Augusto Pontes dirigia os esquetes. (...) Com um grande grupo do pessoal da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras. (...) O Gruta procede a partir de 66. Retoma de forma deferente do CPC (VALE *apud* CASTRO, 2008, p. 168).

Tanto o CPC quanto o Gruta possuíam, em sua dinâmica, o objetivo de utilizar o teatro para aproximação e para “educação” popular. É evidente que o Gruta tinha suas particularidades, são exemplos, a presença de humor, viagens em caravanas culturais pela América Latina e pela organização de festivais de música.

Esse apanhado nos auxilia na compreensão dos desdobramentos ocorridos na classe cultural artística entre as décadas de 1970 e 1980, principalmente. “É somente nos anos 70 que surgem as primeiras aproximações com a problemática político-social e urbana, pela nova perspectiva que toma grupo, como o GRITA, mais fundamentado e questionador” (SILVA, 1992, p. 63). Apesar da

afirmativa excludente de Silva (1992), podemos começar a traçar uma espinha dorsal desses artistas “engajados” a partir dos anos de 1970 por dois motivos: o primeiro se refere ao caráter “agitador” das primeiras ocorrências, seja com o CPC, seja com o Gruta. O segundo se refere ao início de um plano de financiamento governamental que passava a visar o espectador popular.

Considerando a forma de surgimento e a estruturação desses subgrupos específicos (escolhido e nomeado por nós) do campo artístico teatral na cidade de Fortaleza, iremos agora nos debruçar sobre a movimentação e apropriação artística local. Entendendo Fortaleza como um espaço, ou seja, um ambiente delimitador:

[...] narrar práticas comuns. Introduzi-las com as experiências particulares, as frequentações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho, significará delimitar um campo. Com isto, se precisará igualmente uma “maneira de caminhar”, que pertence aliás às “maneiras de fazer” de que aqui se trata. (CERTEAU, 2012, p. 35)

A narração dessas práticas comuns apontadas por Certeau (2012) nos cai como uma luva quando pensamos nas práticas de uma urbe como Fortaleza, que além de possuir sua especificidade local e espacial, se encontrava em um período de restrições e cerceamento político. Dessa forma, buscaremos trazer em recortes de fontes as experiências desses subgrupos, suas lutas e seus desloca-

mentos, sua “maneira de caminhar” e “fazer” que tanto permeiam a obra *A Invenção do Cotidiano*, servindo de base na compreensão das práticas e usos culturais da cidade.

Na perspectiva de localizar esses espaços de uso, podemos destacar:

Fortaleza completa 150 anos em 15 de março de 1973 e a comemoração mais importante ficou por conta do teatro. Foi apresentado no Ginásio Coberito Paulo Sarasate o drama **Sagração da Cidade de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção**, com a participação de 300 figurantes, sob a direção de Jório Nerthal.

Ponto de reunião de artistas e intelectuais, o **Café Belas Artes** fechou as portas em 17 de maio de 1973, após 33 anos de serviço à comunidade artística e boêmia da cidade. O seu proprietário, Oswaldo José Azim, abria outros três estabelecimentos do gênero em locais diferentes. Assim, os noctâmbulos boêmios deviam marcar prévio encontro para saber onde iam **bater um papo**. (NINÕ, 1997, p. 34-35)

Esses e outros espaços eram vivenciados pelos grupos culturais da cidade. Retomando o Bar da Letras, citado no início do tópico, e, ainda, destacando a situação cultural do local, era certo que, dadas as características, localização e funcionamento do bar, que o grupo que exercia domínio sobre esse espaço eram os artistas “engajados” na política, na vida acadêmica e/ou por identificação. Sobre esse espaço de acontecimento artístico, temos a seguinte descrição:

Iniciativa que assegura a abertura de mais um espaço cultural, na cidade, as apresentações são feitas através de lançamentos de livros, inéditos ou não, cujos textos (poemas, contos ou crônicas), são dramatizados por um grupo de alunos do Centro de Estudos e Pesquisas em Artes Cênicas – Cepac, sob a direção do ator Ivonildo Praciano.

Promoção iniciada em setembro último, vários autores já foram beneficiados com esta nova forma de veiculação de suas mensagens, na medida em que tem sido buscada a formação de um público, que aumenta, a cada dia que passa. Dentre os escritores que tiveram trabalhos focalizados, estão: Girão Barroso, Inácio de Almeida, Rosemberg Cariri, Diogo Fontenelle, Geraldo Markan, Alessandra e outros (Jornal *O Povo*, 26/03/1982, p. 3).

Vale destacar, por meio da narrativa impressa, a tentativa de construção de uma organização e articulação de artistas e, principalmente, a formação de público. Por que era tão importante a formação de público específico para esse grupo artístico, para além do benefício financeiro trazido para o bar?

É importante destacar que o jornal é do início da década de 1980, ano inserido no contexto de abertura política do governo Figueiredo. Mas como se deu o desenrolar do processo de redemocratização? Para Napolitano (2016), para além das pressões dos movimentos sociais, foi a partir da negociação, ainda no governo Geisel:

A agenda de transição iniciada em 1977 se reafirma em 1978, seguida da indicação oficial de João Figueiredo para a Presidência. Ou seja, a partir de então, já com a pressão das ruas e do próprio sistema político (nesta ordem), é que a abertura se transforma em um projeto de transição democrática, ainda que de longo prazo. Havia uma pressão cada vez maior dos movimentos sociais unidos, ocupando de forma crescente a praça pública em torno da democracia, o que sem dúvida era um fator de pressão a mais sobre as políticas de distensão e abertura no caso brasileiro.

[...]

O processo final da transição [...] foi vantajosa para ambos, pois se garantia uma retirada sem punição às violações aos direitos humanos e sem mudanças abruptas do modelo econômico fundamental, sancionado pelas elites, ao mesmo tempo em que se retomavam de maneira gradual as liberdades civis e o jogo eleitoral. (NAPOLITANO, 2016, p. 234-235)

No contexto, com o aumento da pressão dos movimentos sociais em busca da retomada das liberdades civis, as “conquistas” ainda eram frágeis e insípidas, portanto, a formação de uma plateia representava, sobretudo, o fortalecimento de uma ideologia política e social. Ou seja, quanto maior o público, mais a mensagem de engajamento era comunicada. Essa base ideológica é tão explícita que até as temáticas e homenagens giravam em torno de obras com teor crítico, político e de denúncia:

[...] Hoje, a homenagem será destinada ao poeta e ensaísta, Oswald Barroso, que terá dramatizados alguns de seus poemas do livro “O Cárcere da Liberdade”, lançado em 1979, durante a reunião da SBPC, aqui em Fortaleza. Retratando o clima do chamado “período do milagre nacional”, a obra fala enfaticamente do alto índice de opressão e repressão da crítica fase pós AI-5, se estendendo até meados de 1976 e refletindo, segundo o autor, a problemática de toda uma geração (Jornal O Povo, 26/03/1982, p. 3).

O livro “O Cárcere da Liberdade”, publicado em 1979, traz, na forma de abertura que fora denominada “História de vinte e sete poemas”, um relato pessoal do autor. O relato apresenta um pouco da história de sua vida desde que foi preso pela primeira vez, em 1969, até a data da publicação dos livros, narrando sua trajetória, pontuando tanto perseguições, prisões, sequestros, tortura, exclusão, dor, traumas, quanto amor, situações e sentimentos que inspiraram à escrita das vinte e sete poesias apresentadas no livro. O recorte temporal das poesias para a apresentação insere-se a partir de 1973, passando por quando estava se escondendo em Recife, em 1974; já preso no Cárcere do Corpo de Bombeiros, também em Recife, pelo Instituto Penal de Aquiraz, 1977; e findando em Fortaleza, nos anos de 1978 e 1979.

Portanto, é surpreendente ter alguns dos poemas da obra com esse teor sendo dramatizados num evento grandioso e de caráter nacional, a SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência).

Tal façanha destaca a relevância do tema abordado por esses artistas. O objetivo da mensagem por trás da obra se tornaria superior a qualquer preciosismo na execução da proposta artística, ou seja, o importante era comunicar, panfletar e discutir. Como bem podemos observar no convite informal e na exposição das intenções dessa iniciativa:

Salientando a importância de iniciativas como a que vem sendo desenvolvida no “Bar da Letras” – onde a poesia e outras formas de linguagem literária são levadas ao público, de uma maneira informal, conseguindo quebrar um possível preconceito do público para com as produções locais – Ivonildo Praciano – responsável pela promoção, reafirma a disposição de continuar apoiando e difundindo o trabalho de todos os escritores locais, independente da forma de expressão utilizada por cada um.

Os poemas, ou textos, são teatralizados pelos atores Rosendo Amorim, Júlio César, Ivonildo Praciano e Marise Freire, acompanhados pelo músico Paraíba. A encenação resulta de uma criação coletiva, definida após uma série de leituras e discussões da obra escolhida. Todo o processo é marcado, porém, pela preocupação em obter canais simplificados para maior receptividade do público, ocupando um espaço viável, conseguindo, contudo, com que a arte esteja naturalmente incutida num contexto vivo e dinâmico, engajada em sua função sócio-cultural (Jornal *O Povo*, 26/03/1982, p. 3).

Mais uma vez observamos na matéria a preocupação com que a mensagem contida na apresentação fosse exposta de forma clara e simplificada. Sobre a ação “pedagógica” para formação e manutenção de plateia, destaca-se a obra “A Pedagogia do Espectador”, afirmando o propósito de que “[...] formar espectadores consiste também em estimular os indivíduos (de todas as idades) a ocupar o seu lugar não somente no teatro, mas no mundo” (DESGRANGES, 2003, p. 36).

Assim, a formação de um espectador “com um senso crítico apurado, esse cidadão-espectador, consumidor-espectador, eleitor-espectador procura estabelecer novas relações com o entorno e as diferentes manifestações espetaculares que buscam retratá-lo” (DESGRANGES, 2003, p. 37) era basilar no projeto do “Bar da Letras”, onde era urgente uma tomada de posição e engajamento por parte da sociedade frente aos desdobramentos que estavam ocorrendo no processo de abertura política no País:

Assim, a pedagogia do espectador se justifica também pela urgência de uma tomada de posição crítica diante das representações dominantes, pela necessária capacitação do indivíduo-espectador para questionar procedimentos e desmistificar códigos espetaculares hegemônicos (DESGRANGES, 2003, p. 38).

Não se queria mais um espectador apenas apreciador. Estavam em busca de um espectador ativo, cidadão. Outra ação de artistas “engajados” pode ser identificada na publicação do jornal alternativo

Nação Cariri. O Jornal O Povo publicou em 1982, em seu Caderno 2, uma matéria intitulada Na arte do povo o “Nação Cariri”, a qual apresenta um pouco do nascimento desse trabalho:

A luta contra os colonizadores na aridez do sertão nordestino marcou a atuação e bravura da antiga Tribo dos Cariris. Inspirando-se na força deste nome, o jornal alternativo de cultura “Nação Cariri” já nasceu sob o signo da resistência. Com o objetivo inicial de divulgar a produção artística desta região que se desenvolvia à revelia de Fortaleza, a sua proposta ampliou-se ao ponto de não servir somente como veículo de publicação.

Num trabalho de resistência e avanço da cultura originada dos meios populares. “Nação Cariri se transforma aos poucos num movimento, reunindo artistas e escritores em busca de uma sociedade mais justa. Propõe-se a contribuir para se restabelecer a verdadeira função da arte enquanto instrumento de transformação, guiado por uma cultura baseada na história e luta de todos os povos oprimidos (Jornal O Povo, 03/06/1982, p. 4).

Sobre os responsáveis pela edição do jornal *Nação Cariri*, destacamos a participação de diversos artistas. Na literatura, Oswald Barroso, Rosemberg Cariri – que era diretor do jornal *Patativa do Assaré* –, Natalício Barroso Filho, Adriano Spínola, B.C. Neto, Marta Campos e Rogaciano Leite Filho. Nas artes Plásticas: Itamar do Mar, Luis Karimai, Tarcisio Garcia, Stênio Diniz e Sérgio Entalhador. No cinema, Jefferson de Albuquerque Júnior, Hermano

Penna, Lia Camargo, Robson Azevedo, Jackson Bantin e Firmino Holanda. Na música, Eugênio Leandro, Abdoral Jamacaru, Pachelly, Cleivan Paiva, Tiago Araripe, Ba Freire, Tadeu Franco, João Batista e Ronaldo Lopes. No Teatro, Joana Borges, Teta Maia, Rejane e Fátima Magalhães.

Ainda no grupo dos artistas “engajados”, o jornal alternativo *Nação Cariri* dá ênfase ao Grupo Arte Popular (Grapo), que se destacava na cena cultural da cidade:

De fato, desde a sua fundação há pouco mais de um ano, o Grupo vem-se dedicando a uma atividade cênica, que poderíamos chamar de teatro de agitação. Usando peças curtas, elaboradas geralmente por autores do próprio grupo, sempre em torno de temas apropriados ao momento, ele baseia suas encenações na capacidade dos atores de improvisar diálogos e cenas onde o público tem participação decisiva, sem que se fuja contudo à linha de raciocínio de cada texto, bem como na extrema versatilidade de suas montagens adaptadas com facilidade às mais diferentes circunstâncias e locais (*Nação Cariri*, 8 de junho de 1983, p. 30).

No trecho do *Nação Cariri*, podemos evidenciar vários aspectos que ajudam a compor o campo de grupos teatrais alternativos surgidos no período em Fortaleza. Chama a atenção os termos “teatro de agitação”, “temas apropriados ao momento”, “público tem participação decisiva” e, por fim, “montagens adaptadas com facilidade às mais

diferentes circunstâncias e locais”. Traçando um paralelo com o Grita, podemos dizer que ambos os grupos seguiam uma linha similar, pois o Grita também buscava agitação e participação do espectador, apresentavam temas atuais e questionadores e poderia ter seus trabalhos apresentados em diferentes espaços:

Desse modo, os moradores dos bairros periféricos da Capital e de cidades do interior cearense acostumaram-se a ver, nos finais de semanas, os atores do Grupo na carroceria de caminhões, em pequenos salões de Conselhos Comunitários, auditórios de colégios, pequenos palcos de “discoteques” suburbanas, simples calçadas em plena rua e até em teatros, encenando pequenas “comédias” ou “dramas” didáticos, usando microfones ou apenas a força de suas vozes, para grupos de pessoas ou pequenas multidões sedentas de teatro e nunca desatentas (*Nação Cariri*, 8 de junho de 1983, p. 30).

Partindo do pressuposto de que os espaços citados não eram o habitat comum do teatro, indaga-se: Estariam surgindo novos grupos com objetivos similares? Ou seria esse processo o reflexo da “marginalização” ou do não acesso aos teatros oficiais da cidade? Ou, ainda, seria a soma dos dois motivos?

Inicialmente, o grupo, formado por jovens estudantes, bancários, operários, professoras primárias e pequenos funcionários, montou a peça “Vozes do Morro”, escrita por dois de seus membros, João Batista e Francisco Alves, e baseada

no episódio de ocupação e tentativas de despejo dos favelados da Rua do Avanço, no bairro do Pirambu. Com esta peça foram realizadas algumas apresentações no citado bairro, nas quais foi alcançada grande identificação do público (*Nação Cariri*, 8 de junho de 1983, p. 30.).

As aproximações temáticas chegam até a confundir os grupos. O Grupo Arte Popular data de 1983, seria uma das ramificações geradas pelo Grita? O fato é que, no começo da década de 1980, os dois grupos coexistiam e se faziam presentes na vida cultural da cidade, apresentando um teatro com temáticas populares que eram levadas e adaptadas para todo e qualquer tipo de lugar ou realidade:

Quase ao mesmo tempo, começavam também a encenar a peça “O Gato”, de Oswald Barroso, também membro do grupo, que, através de uma pequena história sobre o desemprego, procura discutir as alternativas para a atual crise econômica em que se bate o país, do ponto de vista popular. A partir do meio do ano, com a aproximação das eleições de 15 de novembro, o Grapo monta a peça “Democratina” do mesmo autor, uma sátira sobre as eleições no Ceará, onde se procurava mostrar as articulações das classes dominantes e a necessidade de se votar na oposição democrática (*Nação Cariri*, 8 de junho de 1983, p. 30).

Conforme o trecho de 08/06/1983, nota-se a participação de Oswald Barroso nos dois grupos de teatro alternativo cearense, despontando na liderança e autoria dos coletivos. Por que ele estaria

envolvido em dois grupos, já que ambos os grupos não tinham fins lucrativos? Sabemos que após a morte de José Carlos Matos houve uma certa disputa por quem levaria o Grita à frente, quem herdaria a direção do grupo. Ousamos afirmar que Oswald Barroso teria insuflado a criação de um novo grupo como proposta alternativa ao Grita.

[...] Com estas duas peças, o Grapo, aliado na maioria das vezes a poetas e músicos ligados ao jornal Nação Cariri, realizou espetáculos populares nos bairros fortalezenses de Jardim Nova Esperança, Dias Macedo, Parque Tabapuá, Pirambu, Rodolfo Teófilo, Barra do Ceará e Demócrito Rocha, nos palcos cidadãos centrais do Teatro São José (durante uma Mostra de Bairros) e no Colégio Oliveira Paiva, além de nas cidades interioranas de Boa Viagem, Icó, Crato, Aracati, Maranguape, Caucaia e Lavras da Mangabeira. Acrescente-se que o Grapo tem participado frequentemente de apresentações-relâmpago, com a dramatização de poemas ou pequenos textos, durante ou não a campanha eleitoral, na inauguração de comitês, em manifestações populares, portas de fábricas, praças públicas, shows e até dentro de trens. (*Nação Cariri*, 8 de junho de 1983, p. 30).

Até o percurso geográfico traçado entre o Grita e o Grapo era comum. Oswald Barroso trazia toda a experiência de contato com as comunidades adquiridas com o Grita. A experiência com o Grapo foi o pontapé para o surgimento do espaço cultural da Boca Rica<sup>56</sup>, que surge pela região da praia de Iracema na década de 1990:

| 56 | Pedro dos Santos de Oliveira nasceu no dia 16 de novembro de 1936 no município de Ocara e era conhecido como Pedro Boca Rica, por causa dos dentes de ouro que tinha na boca. Na companhia do pai, cresceu admirando a cultura popular e especialmente o Bumba Meu Boi, sua grande paixão. De inteligência apuradíssima, tornou-se amigo pessoal e admirado por toda uma geração de artistas, pesquisadores e estudiosos locais, como Rosemberg Cariry, Rejane Reinaldo, Oswald Barroso, Augusto Bonequeiro, Omar Rocha, dentre muitos outros. Além de “Bonequeiro”, Pedro Boca Rica era poeta, compositor, cantor, topador de boi, artesão e escultor. Pedro Boca Rica faleceu no dia 28 de março de

Em meados de 1996, quatro anos antes da inauguração do Centro Cultural Dragão do Mar, teatros particulares e ateliês de artistas plásticos passaram a se instalar nos galpões a poucos quarteirões do litoral. Dois desses teatros foram o Boca Rica (cujo nome homenageia o falecido mestre de reisado Pedro Boca Rica), da diretora Rejane Reinaldo, e o Teatro da Praia, do humorista Carri Costa.

[...] Desde a fundação, o Boca Rica manteve parceria com a Central Única de Favelas, a Cufa, que utilizava com frequência o espaço, principalmente nos últimos anos, em que o Grupo de Teatro do Boca Rica percorria o interior do Estado. Já o Teatro da Praia escreveu seu nome na tradição cênica cearense através do Festival de Esquetes de Fortaleza. (Jornal *Diário do Nordeste*. Disponível em: [www.diariodonordeste.verdesmares.com.br](http://www.diariodonordeste.verdesmares.com.br). Acesso em: 29/10/2018).

1991 aos 55 anos de idade, vítima de um câncer. Disponível em: [www.coisadecearense.com.br](http://www.coisadecearense.com.br). Acesso em: 08/11/2018.

Apesar do trecho citado não compreender o recorte temporal da pesquisa, julgamos importante destacar os vários desdobramentos culturais causados pelos grupos “engajados” na cidade, bem como a manutenção da relação e parceria com o movimento de bairros e favelas de Fortaleza, evidenciando a proposta de comprometimento social dessa parcela da classe artística, fato que perdurou e ainda perdura até hoje.

Ainda sobre o Grapo, destacamos um longo trecho do jornal para relatar as minúcias cotidianas do labor teatral dessa proposta popular:

Para o grupo, 1982 foi de intensa atividade, onde atores amadores, encarando com seriedade o trabalho teatral, forjaram seus recursos cênicos em contato estreito com o público popular, durante apresentações em locais e circunstâncias quase sempre não recomendáveis pelas regras do teatro convencional. Acostumaram-se a realizar suas encenações sob as condições mais difíceis, muitas vezes quebrando verdadeiros tabus da moderna comunicação, através de feitos até então tidos como inconcebíveis.

Um deles ocorreu no bairro do Dias Macedo, quando, por falhas da organização do espetáculo, o Grapo se viu na impossibilidade de encenar a peça pela falta quase total de público. Incontinenti, o grupo decide pedir licença ao dono de uma “discoteque” do bairro para interromper o “som”, durante o intervalo de uma hora e apresentar o espetáculo. A casa estava cheia de jovens de ambos os sexos, que dançavam avidamente sob luzes coloridas e piscantes e ao som aberto em todo volume de músicas excitantes.

A apresentação do Grapo, entretanto, foi um sucesso insofismável, para surpresa de alguns membros do grupo, que relutaram bastante antes de concordar com a ideia de ali se apresentarem. O público não reclamou da interrupção no “som”, como ainda assistiu e participou atentamente do espetáculo, em momento algum mostrando-se impaciente com sua duração.

De outra feita, os membros da Associação de Moradores de um bairro visitado participaram não apenas mostrando números de dança, “drama” e cantoria, com a própria diretoria da

Associação, inclusive, ao final das apresentações programadas, anunciou mais um número. De pé, todos cantaram o hino do bairro, de autoria de um dos moradores, e fizeram um pequeno relato da história de suas lutas contra as ameaças de serem dali despejados.

Geralmente as apresentações do Grapo são feitas em promoção conjunta com algum grupo organizado da cidade ou bairro visitado, entidade estudantil, sindical ou de moradores, mais frequentemente. Com os visitados fica a responsabilidade de divulgação do espetáculo, do qual eles também participam muitas vezes, através dos artistas locais.

No final das apresentações, os membros do Grapo procuram entabular um debate com a assistência, não apenas no sentido de discutir a compreensão do espetáculo, mas até no de estimular o desenvolvimento do trabalho cultural naquele local. O que se pretende é ajudar na formação de um circuito artístico periférico alternativo, ligado ao movimento popular, onde se criasse um hábito artístico no público popular, ao mesmo tempo em que se conquistasse um novo e potencialmente amplo espaço, para a divulgação das obras de trabalhadores culturais, marginalizados pelos grandes veículos de comunicação de massa (*Nação Cariri* – n°8, junho de 1983 – p. 30-31).

Conforme se observa, o trecho relata a forma como o grupo Grapo se articulou estrategicamente para se inserir culturalmente e, mais especificamente, teatralmente, numa cidade que ainda era solapada pelo autoritarismo e ainda reverberava as consequências de seu período mais violento e opressor.

Notam-se as semelhanças nas práticas dos grupos Grita e Grapo. Nenhum protagonista foi mais indispensável para a proposta de resistência e apropriação espacial dentro do teatro e da cultura em Fortaleza do que seus artistas e espectadores, respaldados pelo movimento popular “feitas em promoção conjunta com algum grupo organizado da cidade ou bairro visitado, entidade estudantil, sindical ou de moradores” (Jornal Nação Cariri – nº8, junho de 1983, p. 31) e, evidentemente, suas comunidades.

Outro grupo alternativo que se destacou artisticamente no período foi o grupo Literarte:

O Grupo Literarte existe há dois anos com uma forte contribuição artística à vida de nossa cidade. Ele é responsável pelo lançamento de publicações importantes como “Comboio I” e “Comboio II”, dos livros “Baila Bailão”, do poeta Diogo Fontenele; “Enquanto o céu não cair” e “Na pele de cada coisa”. Com passagens pelos palcos nordestinos, o Literarte representou o texto “As quatro meninas” de Pablo Picasso, “Eu chovo, tu choves, ele chove” da dramaturga infantil Silvia Ortoff, além de se apresentar na mostra nacional de Teatro Amador, realizada recentemente em Feira de Santana. [...] da montagem de “Almanaque Poético de uma cidade do Interior” [...] O apoio do Instituto Nacional de Artes Cênicas da Prefeitura e Câmara de Vereadores. [...] A partir de uma insólita concepção cênica, onde o mundo é concebido na forma de uma enorme teia e por ela transitam as aranhas (camponeses) na busca de um espaço para sobreviverem, o Grupo Literarte abre nessa sexta-feira,

às 20 horas, a Sétima Mostra Cearense de Teatro Amador, que será realizada no Teatro Móvel da Avenida 13 de Maio. A peça “Almanaque Poético de Uma Cidade do Interior”, é baseada no livro homônimo do jornalista e poeta Oswald Barroso. Foi adaptada pelo próprio grupo teatral, sob a direção de Ivonilo Praciano.

A temática da peça mostra as perspectivas da vida numa sociedade vista a partir de uma cidade do interior, o relacionamento difícil das pessoas com o trabalho e o conjunto de situações que surge, invariavelmente, dificultando esse tipo de experiência. O tema, apesar de se voltar para o regional, abrange um universo ainda maior, quando se sabe que as contingências da vida de cada um de nós estão implícitas na relação homem/trabalho/sobrevivência.

O interesse do Grupo Literarte em adaptar o texto de Oswald Barroso afigurou-se a partir do instante em que, os componentes descobriram um “livro teatralmente vigoroso”, com uma linguagem renovadora e que, de certa forma, vinha se casar com as preocupações desse grupo em valorizar os textos de autores cearenses que oferecessem uma visão inovadora da nossa realidade. “Nesse ponto, o livro de Oswald Barroso é abrangedor. Ele tem uma linguagem inovadora e revolucionária”, explica Fernando Néri, também responsável pela música da peça. (Jornal *O Povo*, 02/11/1983, p. 17-18).

“Almanaque Poético de uma cidade do Interior”, publicado em 1982, é um longo poema, com uma sequência histórica narrando a saga do poeta do campo, que sai costurando sua trama, atravessa a

“entressafra”, o período do “plantio”, com a chegada do inverno, a “limpa”, quando ocorre o cultivo do terreno, momento em que o poeta se refere às secas e à calamidade pública. A obra destaca a movimentação da cidade no período da produção do algodão. Ora o poeta se confunde com o roceiro, ora com o operário. A figura do operário finaliza o texto com “Usina” e, mais uma vez, em sua obra, a temática da luta de classes.

A síntese da obra, associada à extensa citação apresentada acima, justifica-se para destacar as motivações críticas e engajadas da peça. O contexto da abertura política na década de 1980, em Fortaleza, não impediu a censura ao espetáculo. Destacamos a carta do vereador Marcus Fernandes, em 03 de novembro de 1983, sobre o boicote da apresentação em praça pública do texto de Oswald Barroso, pela Censura Federal, pois julgaram a obra como um “acinte à sociedade”. Segue carta na íntegra:

Eu gostaria de fornecer uma informação a esta Casa legislativa de que a Federação de Teatro Amador vai começar esta semana, a partir de 6ª feira a sua amostra de teatro, iniciando, inclusive com texto teatral do artista e escritor Oswald Barroso, filho do professor Girão Barroso. O que acrescento é de lamentar-se que a censura nesta capital, a Censura Federal, boicotou a apresentação em praça pública do texto de Oswald Barroso que abre esta amostra de teatro, julgando que é um acinte à sociedade. Porquanto, as pessoas que censuram na censura de Fortaleza não são teatrólogos ou escritores para se arvorarem de julgadores implacáveis de obras da

envergadura dos de Osvaldo Barroso e de outros talentos de nossa terra. A censura deveria estar preocupada com essas revistas pornográficas que estão por aí nas bancas de revistas, e até com os programas televisionados e os absurdos que nós temos visto na televisão, principalmente no Mão Branca que mesmo nas caladas da noite, expõem crianças perante o público adulto, explorando até a participação da criança inocente com exposição de cadáveres em decomposição. É por aí, que a Censura da Polícia Federal deveria adentrar, e, nunca coibir a apresentação de uma peça teatral de um autor nosso, de uma peça cujo texto é uma relevante contribuição social. Portanto, fica aqui não só a minha censura à censura como também a minha informação pessoal, do início, da amostra de teatro nesta capital através da Federação Estadual de Teatro Amador, a qual desejamos desta Augusta Casa todo o apoio necessário (Carta do vereador Marcus Fernandes, do PMDB, ao presidente da Câmara dos Vereadores em 03/11/1983).

Apesar de a experiência já ter sido vivida pelo autor Oswald Barroso, o fato não deixa de surpreender. Em todo o País, a censura exercia controle sobre o teatro. Em seu livro, já citado algumas vezes, Cristina Costa (2006) faz um apanhado histórico sobre a censura, sua origem e seu conceito em vários períodos da história do Brasil:

[...] censura, ou seja, o controle das idéias e das manifestações de crença, sentimento e crítica esteve presente por todo o Período Colonial, tendo se estabelecido através da Igreja e

do Estado, desde os primeiros tempos, em terras brasileiras. [...] Burocratizou-se, ajudando a perpetuar o desprezo das elites dirigentes para com a opinião pública, o menosprezo pelo desenvolvimento do pensamento crítico e a discriminação da população e de seus valores culturais, suas formas de sociabilidade e seus discursos (COSTA, 2006, p. 34).

O trecho acima demonstra a indignação explicitada pelo vereador Fernandes, quando este contestou a competência dos censores. A autora ainda destaca a filiação da censura à Segurança Pública, tornando sua prática mais relacionada à repressão política do que em qualquer outro momento. O órgão ficava responsável pela cooperação com o DOPS (Departamento de Ordem política e Social) na repressão aos jornais e aos movimentos estudantis (COSTA, 2006, p. 146).

Contudo, vale ressaltar que talvez, por Oswald Barroso destacar-se como artista e intelectual visado, por ter sido preso político e ter tido outra obra censurada foi mais “fácil” aos censores “boicotarem” (termo usado na carta) o espetáculo. O fato é que, na cidade de Fortaleza, ainda, reprimia-se e cerceava-se artistas. No entanto, a opressão e o cerceamento não eram suficientes para impedir as práticas culturais. Os usos dos bairros, comunidades, praças, espaços acadêmicos, bares, ou seja, todos os lugares se tornavam propícios para desabrochar uma efervescência cultural.

Neste contexto, nasceram, ou podemos dizer que foram retomados, os Festivais de Teatro, fruto da vontade coletiva de luta por espaços para reavivar o movimento cultural da cidade, oficiais, políticos ou não. Desta forma, analisaremos os desdobramentos acerca da Confederação Nacional de Teatro Amador e na Federação Nacional de Teatro Amador, onde José Carlos Matos e seu grupo Grita foram fundamentais na mobilização política e social.

## **“Atores exigem palcos para o teatro cearense”: por um engajamento político e popular.**

Ainda hoje, quando paramos para analisar o cenário teatral da cidade de Fortaleza umas das primeiras questões a serem abordadas são as pautas e os espaços para ensaio e apresentação. A coexistência de grupos populares, amadores e tradicionais compõe uma complexa pirâmide no aspecto das práticas e dos usos culturais do espaço em Fortaleza.

Apesar do debate ser ainda vivo e similar, não é um debate recente. Neste contexto, o surgimento da Federação Estadual de Teatro Amador do Ceará – FESTA marcará o período de luta por espaço e contra a repressão. A produção cultural nunca foi um campo de prioridade orçamentária, e, na década de 1970, ainda era alvo de fiscalização e censura direta, sempre sendo tratada como um

mecanismo de controle e filtro sobre quaisquer tipos de informações e/ou sensações que o Estado permitia que chegasse ao público, em especial à classe trabalhadora.

Nos anos 70, a política de integração nacional procurava abolir as diferenças culturais e, mais uma vez, o Estado se apropriava da cultura, negando, inclusive, o pluralismo e a diversidade cultural. As instituições criadas em nome da promoção e ampliação da cultura funcionam em prol da manipulação, agem verticalmente como braço do Estado e não como captador, mas cooptador dos anseios e das necessidades da classe trabalhadora, representada no segmento dos sindicalistas, movimento de bairro e outras minorias (KUHNER apud SILVA, 1992, p. 95).

Dessa forma, o Estado passou a se articular para o repasse de verbas por intermédio do Plano de Política Cultural, de 1975, com objetivo de se apropriar e/ou “controlar” mercadologicamente as instituições culturais já existentes e, ainda, as que passariam a existir. Nessa lógica, serviços como o Serviço Nacional de Teatro (SNT) recebem reforços, e a criação da TV-Educativa e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) também resultam desse plano.

Nesta conjuntura ocorre a criação da Federação Nacional de Teatro Amador - FENATA, em 1975, com objetivo de unir o movimento de teatro amador existente no País. Os festivais da FENATA se tornaram importante espaço de troca de

experiências. O surgimento da FENATA vinculou-se ao SNT, na gestão de Orlando Miranda<sup>571</sup>. Uma Política Nacional de Cultura foi elaborada e posta em prática por meio do PAC (Plano de Ação Cultural).

Há essa época, os festivais ainda ocorriam com caráter competitivo, havendo uma pré-seleção regional para, posteriormente, participar do nacional. Porém, nossa avultada extensão territorial representou dificuldade para a FENATA:

A primeira dificuldade enfrentada pela FENATA consistiu em proceder a um levantamento dos grupos de teatro amador existentes em todo o País e instruí-los no sentido de fazerem sua regularização em cartório, registrando estatutos e adquirindo CGC, enfim, tornando-se pessoa jurídica (SILVA, 1992, p. 96).

Essa demanda burocrática explicita o atrelamento da FENATA ao SNT, além de trazer um caráter competitivo aos festivais, que, certamente, causava rivalidade na ainda insólita organização. Essa empreitada do SNT obteve sucesso, pois os grupos amadores, durante um tempo, mais se preocupavam com as montagens e a possibilidade de premiação e financiamento do que por um esforço para manter o movimento coeso e na priorização das trocas e experiências. Havia os grupos que nem conseguiam se filiar por conta da questão burocrática. Ainda sobre a questão de financiamento público, consta que a peça *O Evangelho Segundo Zebedeu*, do Grita, recebeu financiamento do SNT:

| 57 | Empresário e produtor teatral nascido no Rio de Janeiro. Começou fazendo teatro no curso Martins Pena em fins dos anos 50. É dono do Teatro Princesa Isabel no Rio. Nas décadas de 70 e 80 foi presidente do antigo Serviço Nacional de Teatro atual Funarte. Desde 1988 é presidente da Escolinha de Arte do Brasil, entidade educacional voltada para a arte-educação fundada por Augusto Rodrigues.

Quando no Grupo e seus membros discutiam estas questões e os rumos do trabalho futuro se definiam melhor, surgiu a possibilidade de financiamento pelo SNT de novas montagens. Um projeto que surgiu dentro do Grupo de um texto criado a partir de sua própria experiência e da realidade de agora do homem cearense, ainda estava em andamento. Não poderia, por estar inacabada, ser concretizada dentro do tempo estipulado pelo SNT, para a montagem dos espetáculos que receberiam financiamento.

Então para não perder esta oportunidade rara para os Grupos de teatro amadores no Ceará, resolveu-se montar “O Evangelho Segundo Zebedeu”, de César Vieira. Vários motivos corroboraram para esta decisão. Antes de partir para a montagem de um texto próprio, o Grupo precisava ganhar mais experiência numa linha de teatro popular e participante. O texto era de um autor experimentado numa dramaturgia voltada para o povo, pois César Vieira é diretor do “União e Olho Vivo”, grupo amador paulista, talvez o que no Brasil tenha se aprofundado mais nesse tipo de trabalho. (*Jornal Gazeta de Notícias*, 18/11/1977, p. 6)

A matéria evidencia que o Grita deixou de se dedicar ao seu primeiro espetáculo autoral, que viria a ser *O Reino da Luminura* ou *A Maldição da Besta-Fera*, para se enquadrar no tempo estipulado pelos seus financiadores. A peça *O Evangelho Segundo Zebedeu* surgiu então como uma segunda opção para evitar que o grupo perdesse o financiamento. Esse espetáculo foi também a primeira referência na imprensa sobre a participação do Grita em eventos como o Festival Nacional de Teatro Amador:

As apresentações foram em número de doze no Teatro do IBEU, sendo que dos espetáculos do Grita foi o que fez menos sucesso, embora o público tenha comparecido. Vale acrescentar que “O Jardim Zoológico” participou, na representação do Ceará, da fase estadual do Festival Nacional de Teatro Amador, realizada em Fortaleza em outubro de 1975. (Jornal *Gazeta de Notícias*, 18/11/1977, p. 6)

A peça escrita por César Vieira<sup>[58]</sup> foi o quarto espetáculo encenado pelo grupo. Estreou em 22 de janeiro de 1977 no Teatro da Emcetur. Logo após o sucesso das temporadas de *Morte e Vida Severina*, surgiu uma oportunidade de financiamento pelo SNT de uma nova montagem do grupo. O Grita, nesse momento, estava desenvolvendo um trabalho autoral, pois havia percebido, com a experiência anterior, que precisava aproximar mais a linguagem de seu público e que, apesar do sucesso do texto de João Cabral, o eruditismo poético, por vezes, dificultava a compreensão da obra.

A peça de César Vieira, de 1970, conta a história escrita por Zebedeu Martins, personagem que perdeu a língua num acidente, ao engolir fogo numa exibição circense. Uma trupe encena a história de Canudos<sup>[59]</sup>, escrita por Zebedeu. Dividida em dois atos, a peça estabelece relações entre a vida do povo pobre de Canudos e a dos artistas do circo, generalizando-as para as relações sociais mais amplas.

O primeiro ato conta com seis cenas e o segundo com oito cenas, independentes entre si. A vida de Antônio Conselheiro, a realidade do circo, críticas à igreja, ao militarismo e às desigualdades sociais são

| 58 | É autor, diretor e advogado brasileiro. Um dos fundadores do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo (grupo amador paulista), pioneiro na utilização dos processos de criação coletiva, dedicando-se a uma dramaturgia popular e comprometida com o teatro de resistência.

| 59 | A chamada Guerra de Canudos foi o confronto entre um movimento popular de fundo sociorreligioso, liderado por Antônio Conselheiro, e o Exército da República, que durou de 1893 a 1897, na então comunidade de Canudos, no interior do estado da Bahia, no Brasil. O conflito foi resultado de uma série de fatores como a grave crise econômica e social em que se encontrava a região na época, historicamente caracterizada

temas recorrentes na obra. Discorrendo sobre o universal diluído no regional, o tema circense utiliza-se da forma de cordel, em versos, e de músicas que são apresentadas pelo coro e que comentam as cenas.

O artifício do metateatro<sup>60</sup> é destacado até na presença de um “ponto” (pessoa escondida que diz ou “sopra” o texto para os atores durante o espetáculo, caso esqueçam suas falas). O “ponto”, no caso, impõe o texto para os atores que nem sempre o seguem ou decoram.

A estrutura do circo e a abordagem cômica marcam a narrativa do drama vivido por Antônio Conselheiro no primeiro ato. No segundo, mostra as contradições internas do exército, do governo e os episódios da Guerra de Canudos. Por meio da obra, é possível trazer uma reflexão sobre a condição do artista, bem como a analogia à repressão e à censura, trazendo um autor sem língua. Ele não pode falar, mas ainda se expressa com a escrita, destacando a resistência à repressão e ao autoritarismo da ditadura militar. O desfecho da peça é uma grande confusão. Há o término da peça dentro do espetáculo, mas o conflito entre os artistas do circo continua; revelando uma realidade inacabada, uma continuidade da ação, mesmo com o fim do espetáculo:

Foram realizadas 22 apresentações com um público calculado em cerca de 4.000 pessoas. [...] Na peça, o drama de Canudos era encenado por artistas de circo dentro de um picadeiro, a moda de drama circense, fato que muito ajudou na comunicação com o público. Mesmo não sendo

pela presença de latifúndios improdutivos, situação agravada pela ocorrência de secas cíclicas, de desemprego crônico; pela crença numa salvação milagrosa que pouparia os humildes habitantes do sertão dos flagelos do clima e da exclusão econômica e social.

| 60 | Quando há uma peça de teatro dentro de uma peça de teatro, ou seja, uma peça é encenada dentro da outra.

sucesso de público maior que “Morte e Vida Severina”, o espetáculo era mais movimentado e o enredo tinha mais ação. O texto era de mais fácil comunicação e a mensagem da peça mais objetiva. (Jornal Gazeta de Notícias, 18/11/1977, p. 7)

Tanto César Vieira quanto seu grupo de teatro amador representavam de maneira coerente e crítica, como vimos na análise acima, o tom questionador sobre o governo e a sociedade vigente. Portanto, mesmo a peça tendo sido financiada aos moldes governamentais, o grupo também deixou sua mensagem registrada, além de não deixar passar essa importante e rara oportunidade de financiamento por meio das políticas culturais nacionais.

Outro registro da participação no festival se localiza em 1984, quando, pela primeira vez, a Mostra ocorre no Ceará:

### **FESTIVAL**

A VIII Mostra será precedida de Festival regional, que pela primeira vez é realizado no Ceará, e reunirá, no período de 25 a 30 deste mês, aproximadamente 180 participantes, que estarão representando os Estados do Pará, Maranhão, Piauí e do Ceará. Cada um com dois espetáculos, escolhidos durante as mostras, que se desenvolverão em cada capital.

Segundo Ivonilson, o objetivo do festival é fazer uma avaliação do trabalho desenvolvido pelos grupos de toda a região, quando da realização do Congresso Brasileiro de Teatro Amador, além da avaliação das próprias direções regionais da Confenata.

[...]

O evento possibilitará também o intercâmbio de experiência de Estado para Estado, destacando-se as peculiaridades da produção teatral dos vários Estados da mesma região. “A direção dessa regional está com o Ceará, que reconhece a atuação de outras regionais, como um trabalho até bem mais desenvolvido, mas nós não temos culpa de estar no Nordeste”, diz Ivonilson, acrescentando que para possibilitar a realização dos dois eventos, a Festa tem encontrado dificuldade também de reunir capital suficiente para abrigar o pessoal que vai participar. Apesar de terem conseguido um pequeno apoio da Prefeitura de Fortaleza, a Festa terá que pagar ainda 1.500 cruzeiros por cada pessoa alojada no Ginásio Paulo Sarasate. Para o almoço, a Federação pagará 900 cruzeiros por cada refeição. “As despesas são muitas, e não contamos com apoio suficiente, mas conseguiremos realizar o dois eventos. Mas, precisamos que as empresas privadas, os órgãos oficiais, nos dêem a sua parcela de colaboração para possibilitar o desenvolvimento da arte. O grupo agradece o apoio do BNB, Pró-Reitoria de Extensão, Ricardo Romcy, Café Guimarães, Ivens Dias Branco, Marcos Fernandes, Inacem, Ibeu e Teatro Universitário (Jornal *O Povo*, 07/11/1984, p. 8).

Com alguns anos de intervalo entre os dois festivais, podemos perceber uma mudança nos objetivos do evento, sendo que, no último, o principal passou a ser o intercâmbio de experiências. Talvez, o mais importante a destacar no trecho citado seja o comentário do organizador, ao dizer que “nós

não temos culpa de estar no Nordeste”, quando se refere aos trabalhos de outras regiões, além de enfatizar os problemas financeiros para efetivar a realização do evento. Afirmção é, no mínimo, contraditória, pois o jornal relata o esforço por um evento que venha para potencializar o teatro local e, ao mesmo tempo, ter a frente alguém que, com suas próprias palavras, responsabiliza a localização geográfica pela precariedade. Nos estados, o movimento de Teatro Amador era representado pelos Conselheiros e Representantes Estaduais, porém, o Conselho Diretor Nacional propõe a criação de Federações Estaduais para tentar facilitar a captação de recursos. A partir dessa nova deliberação, a Federação Nacional seria chamada de Confederação (CONFENATA) e as outras, estaduais, seriam as Federações:

No Ceará, as reuniões com vistas à criação da FENATA, realizaram-se em setembro de 1974, quando, através de cartas vindas do SNT e sem nenhuma consulta prévia às bases, nomeava Haroldo Serra diretor do Grupo Comédia Cearense, e Marcelo Costa diretor do Grupo Balaio, respectivamente, representante administrativo e de grupo. Numa segunda reunião, já em outubro, foi levantado por José Carlos Matos o caráter discriminatório da escolha: ele propõe que seja indicada uma comissão e, para tal, se proceda a uma eleição preenchendo os cargos e dando início ao trabalho. [...]

Foi num clima de “democracia” que nasceu a Federação de Teatro Amador do Ceará e é neste clima que o GRITA se integra com uma proposta, ainda incipiente, na época, de denunciar

o vazio cultural iminente. Numa época de poucos espaços políticos e culturais, consideramos os dois movimentos um ganho para a sociedade civil, sem deixarmos de lado as contradições existentes nos dois grupos. (SILVA, 1992, p. 100)

Desde o nascimento da Federação, já fica claro o objetivo de controlar e dar um encaminhamento de interesse restrito por intermédio das indicações do SNT. No trecho podemos destacar a relevância do trabalho de José Carlos Matos para democratizar o processo. Assim, foi selada uma das linhas de frente da vida teatral e política de José Carlos Matos e do Grita. Nesse âmbito, também começamos a perfilar a disputa real pelo poder e controle dos espaços culturais da cidade para entender a forma que o Grita se organizava e se mobilizava politicamente.

Por meio do engajamento, José Carlos Matos até hoje é considerado um dos maiores articuladores e agregadores culturais do País, segue um pouco de sua história no movimento:

José Carlos Matos, à frente da Federação Estadual de Teatro Amador, FESTA-CE, conseguiu, com seu dinamismo, organizar o movimento a nível nacional. Articulou com as entidades de quase todos os Estados a reestruturação da Confederação Nacional de Teatro Amador. José Carlos começou pela base, mobilizando várias Federações estaduais, que existiam apenas burocraticamente, as quais incentivavam os artistas para a produção de espetáculos, muito menos para a formação de grupos mais ou menos estáveis que

pudessem avançar para uma proposta de teatro popular. Em muitos dos casos, não existiam trabalhos sistemáticos de produção de espetáculos e de discussões de seus conteúdos, muito menos da situação política do país e de intervenção da arte no processo político em desenvolvimento.

José Carlos, com suas viagens incansáveis, conseguiu, enfim, articular estas federações e forjar um movimento nacionalmente organizado. A Confenata passou a ser, então, um organismo vivo, que hoje, embora com algumas debilidades, próprias da luta política, unifica e mobiliza o teatro amador do País. Este salto foi conquistado principalmente a partir do II Congresso Nacional realizado no ano passado em São Paulo, onde a entidade firmou compromisso com a luta do povo brasileiro por liberdades, pelo fim do regime militar e por todas as bandeiras democráticas que unificam o povo brasileiro na luta por melhores condições de vida. Neste sentido, também optou pelo teatro “na perspectiva popular”, como dizia Zé Carlos.

Esta foi uma das maiores contribuições ao movimento artístico-cultural do País, onde teve papel de articulador um dos membros do Grita. Não só isso, mas aquele que deu a direção artística da “Luminura”, nela contribuindo com o seu saber e aprendendo com os outros companheiros. Enfim, crescendo na opção política pelo teatro popular.

Embora tenha sido abruptamente interrompido o seu trabalho, exatamente quando retornava de uma de suas viagens, José Carlos Matos deixou um movimento de teatro amador estruturado nacionalmente, onde – o que é bastante importante – formaram-se pessoas capazes de levar suas propostas à frente (*Nação Cariri*, set/out 1982, p. 20).

José Carlos sempre buscou se engajar “Entre o político e o popular”. Essa matéria do Nação Cariri explicita a importância dessa figura tão emblemática e carismática no cenário teatral cearense e nacional. Usando palavras como “burocraticamente”, deixa claro o esforço de Matos em desconstruir e remodelar o que teria sido um início de Federação maçante e excludente, pois grupos que existiam “apenas burocraticamente”, trecho do jornal, dentro de uma lógica meramente burocrática e administrativa não se mostrava pertinente dentro de uma proposta de artistas engajados e articulados na busca por um pulsar artístico mais visceral. O texto conclui fazendo referência ao seu falecimento, discutido anteriormente.

Não há como negar que a organização das Federações representaram consideráveis avanços para o movimento teatral amador e, nessa lógica, a articulação com os movimentos sociais urbanos surgem com grande destaque. Tanto o Grita, como, mais tarde, a CONFENATA passam a pesquisar e realizar encontros sobre o teatro popular. Essa relação do Grita com o popular, como já foi visto, se tornou a marca registrada do coletivo.

O próprio Estado, percebendo a dinâmica de organização e destaque desse movimento, passou a elaborar propostas nesse campo, tais como o Teatro Móvel, que iremos falar mais a frente, o Convênio Mobral-Comédia Cearense, que ocorreu entre os anos de 1974 e 1976 e tinha como objetivo realizar quatro apresentações mensais nos municípios de

Fortaleza, entre outras propostas estimuladas pelo Plano Anual de Divulgação Artística – PADA, na intenção de popularizar e promover a arte nos bairros e comunidades da cidade.

Ainda dentro dessa lógica entre o político e o popular, as análises dos jornais suscitam algumas questões, em especial às disputas de poder e espaço na realidade teatral de Fortaleza. Ou seja, por que no início da década de 1980 houve tantos embates no jornal em relação aos espaços para ensaios e apresentações por parte dos grupos de teatro amadores? Sabemos que essa problemática não nasceu e nem se encerrou nesse época, mas o que inquieta-nos é o porquê de ser naquele momento.

A força que o teatro amador vinha ganhando tanto no quesito de organização política como espacial era patente. Muitos grupos amadores, inclusive o Grita, construíram sua trajetória na saída dos espaços oficiais do teatro. Seus palcos eram as ruas, as comunidades, salões paroquiais, entre outros. Devido a tantas disputas por espaços, questionamos: a trajetória do grupo teria sido por escolha política, social e artística ou por falta de opção e/ou exclusão do acesso aos espaços oficiais?

A pesquisa nos permite afirmar que o Grita tinha objetivos bem mais profundos do que apenas a preocupação com a falta de espaço, mas, como podemos estabelecer um paralelo entre o nascimento e fortalecimento desses grupos dentro de espaços alternativos e o travamento de batalhas pelo acesso aos escassos palcos “oficiais” da cidade?

Considerando a perspectiva de Campo Intelectual e Artístico de Bourdieu (2015), apresentado no tópico anterior, entendemos que o domínio espacial também é uma forma de poder, ou capital simbólico, pertencente ao campo artístico no qual os grupos teatrais de Fortaleza foram enquadrados:

As espécies de capital, à maneira dos trunfos num jogo, são os poderes que definem as probabilidades de ganho num campo determinado (de facto, a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital particular, que ocorre, como poder ou como coisa em jogo, neste campo.

[...]

O capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc., que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital. Pode-se assim construir um modelo simplificado do campo social no seu conjunto que permite pensar a posição de cada agente em todos os espaços de jogo possíveis (dando-se por entendido que, se cada campo tem a sua lógica própria e a sua hierarquia própria, a hierarquia que se estabelece entre as espécies do capital e a ligação estatística existente entre os diferentes haveres fazem com que o campo económico tenda a impor a sua estrutura aos outros campos (BOURDIEU, 2015, p. 137).

A disputa de poder no campo define o capital cultural que o grupo domina e controla, ou seja, seu prestígio, sua legitimação. A posição de um grupo em um espaço social passa a definir a posição que este ocupa no campo, ou seja, na distribuição de poderes.

Poderíamos sugerir que, com o início da abertura política, os grupos começavam a ampliar suas possibilidades espaciais, não querendo mais permanecer, exclusivamente, em ruas, praças, comunidades, locais onde se deu apropriação espacial do grupo dentro do espaço urbano, representando, assim, uma resistência ao regime de exceção.

Porém, com a abertura política, tanto o Grita, quanto uma diversidade de grupos surgidos do movimento popular nesse período almejavam outros espaços sociais. Buscavam mais poder e destaque, exigiam o direito de acesso cultural, social, político e teatral.

Em uma extensa matéria do Caderno 2 do Jornal *O Povo* de 1984, a tensão que envolveu a disputa por espaços e a constante insatisfação de uma parcela da classe de atores que exigiam palcos para se apresentar fica clara, como o próprio título da matéria sugere: “Atores exigem palcos para o teatro cearense”.

Decidir viver, ou pelo menos sobreviver de arte no Brasil, é um passo dado, no mínimo, com muita coragem. E quando esta vivência artística implica em fazer teatro, e teatro amador, no Ceará a coisa fica mais difícil ainda, pois a partir

daí surgem complicações com elementos como inexistência de público, de dinheiro para produção de espetáculos e, para completar o quadro, faltam, ou são insuficientes, espaços para ensaios e encenações de montagens cênicas. Sobre a exiguidade desses locais, e os critérios adotados por diretores das citadas casas de espetáculos, que muitas vezes dão preferência às companhias de fora, em detrimento dos grupos locais ouvimos, nesta matéria, os artistas Oswald Barroso, autor e integrante do Grapo; Elza Ferreira – secretária geral da Federação Estadual de Teatro Amador e os diretores: Hiramisa Serra, do Teatro José de Alencar; Haroldo Serra, do Teatro Móvel; Edilson Soares, do Teatro Universitário; Marcelo Costa, do Teatro do Ibeu, e Fátima Claudino Costa, administradora do Centro de Convenções e Teatro Carlos Câmara, da Emcetur.

O fato é seriamente questionado pela atriz Elza Ferreira, secretária geral da Federação Estadual de Teatro Amador – Festa, para quem, espaço (para ensaios e apresentações) é ainda a maior dificuldade, enfrentada pelos grupos locais, para encenação de suas montagens. “A coisa assume uma conotação mais séria ainda, observa Elza, se prestarmos atenção ao monopólio exercido pelo casal Haroldo e Hiramisa Serra, controladores do Teatro José de Alencar e Teatro Móvel.”

Acrescentando ser a questão, apresentada pelos grupos amadores, em todas as reuniões da Federação, Elza enfatiza ser o Teatro Móvel, “o espaço mais ocioso da cidade; em sua permanente imobilidade.” Quanto ao teatro José de Alencar, que a seu ver está “caindo aos pedaços”, “é notória a prioridade dada aos espetáculos de fora, que, na

maioria das vezes, sem “nenhuma qualidade, rendem verdadeiras fortunas.” A propósito, os artistas pretendem reivindicar, à Secretaria de Cultura e Desporto, uma quota de três por cento da renda obtida pelo Teatro José de Alencar quando da temporada de companhias de fora, (que pagam ao teatro dez por cento da renda) para a subvenção da Federação, entidade, segundo sua secretária, “sem a menor autonomia financeira.”

[...]

Ajuda que, ainda na opinião de Elza Ferreira, “seria da maior importância para dinamização do movimento teatral local, principalmente agora, quando tentamos colocar em execução o Projeto José Carlos Matos, que visa a implementação do movimento e capacitação técnica dos atores, no sentido de trabalhar com grupos de diferentes áreas (da capital e do interior), e promover a realização de oficinas de corpo, voz e interpretação.

[...]

## **OS DONOS DAS CASAS**

[...] O Teatro Universitário é do Ricardo Guilherme; O Curso de Arte Dramática é do Edilson Soares; Teatro José de Alencar da Hiramisa; O Teatro Móvel do Haroldo Serra; O Teatro São José, da professora Lyrisse Porto; o Teatro da Emcetur, da professora Elzenir Colares, para suas apresentações de folclore. O Centro de Convenções, por sua vez, é um local absolutamente inviável para os grupos amadores, “que enfrentam o velho problema da falta de público, encontrando como melhor saída, ir ao encontro do mesmo, em plena periferia”, complementa Elza (Jornal O Povo, 07/02/1984, p. 7 e 8).

Com caráter de aberta denúncia e indignação, são apontados, como observado acima, um a um os “donos das casas”, que dificultavam, burocratizavam e até mesmo privilegiavam grupos de outros estados, deixando os grupos alternativos e amadores da cidade sem espaço. Nessa perspectiva, a matéria continuava destacando o apoio do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal do Ceará (UFC) para os ensaios da Festa. Posteriormente, a matéria apresenta a defesa por parte dos gestores, em especial, os responsáveis pelo teatro José de Alencar:

[...] Garantindo não ser o objetivo maior do Teatro José de Alencar, “ganhar dinheiro”, Hiramisa explica que em sua administração, “ninguém tem monopólio do teatro. Não adotamos um esquema de apadrinhamento, nem tampouco temos preconceitos contra quem quer que seja. O que nos interessa é o momento em que são feitas as reservas. Ao solicitar a pauta do teatro, um grupo só a tem negada, se esta já estiver cedida para outra companhia. Se visássemos apenas o lucro alto, continuaríamos cedendo esse teatro para a realização de shows musicais de grandes nomes.

“O que ocorre, complementa a diretora, é que as companhias profissionais, de outros estados, realmente sérias, costumam solicitar-nos a pauta com bastante antecedência. Ademais, é lógico que um grupo que vem de longe, com um grande espetáculo, tenha prioridade, posto que o José de Alencar é o único teatro oficial da cidade. Não acho justo que ele fique sem se apresentar, em benefício de um grupo daqui, que dispõe de muitos outros locais menores à sua disposição”.

[...] Atriz com vários anos de experiência, concedora de praticamente todas as pessoas que sustentam o movimento teatral cearense, Hiramisa diz que é capaz até de saber se o solicitante da pauta tem ou não condições de oferecer ao público, um bom espetáculo. “Às vezes – revela – eu chego mesmo a aconselhar estas pessoas a começarem por um teatro menor, num bairro qualquer da periferia de Fortaleza. Só faço isto, porém, quando reconheço que estou lidando com alguém que nem mesmo é de teatro. Muitos são completamente analfabetos, sem a menor expressão. Não acho justo prender a pauta, sabendo de antemão que a peça é algo sem gabarito, sem a menor chance de atrair público” (Jornal *O Povo*, 07/02/1984, p. 7 e 8).

O que seria esse gabarito apontado por Hiramisa no jornal? Partindo do pressuposto que o Teatro José de Alencar é um equipamento cultural mantido pelo governo do estado do Ceará, é um espaço público. Assim, qual a função do gestor de um espaço público?

O gestor é um educador, no sentido de sua orientação modificar comportamentos e atitudes. Ele também é um agente cultural, pois pode alterar a cultura organizacional. A gestão não é um fim em si mesma, mas um meio de realizar as coisas da melhor forma possível, com o menor custo e maior eficiência e eficácia.

[...]

Para muitos autores contemporâneos, o termo “administração”, enquanto campo das ciências humanas, tem sido usado como sinônimo de “gestão”, entendendo-a como uma administração mais específica voltada para determinada área (como a financeira, recursos materiais, humanos, gestão e o gestor cultural: uma análise de características 40 tecnologia, comunicação etc.). Assim, a gestão espera que uma determinada organização, seja ela qual for, atinja seus objetivos, os quais foram criados por meio da gestão de seus recursos (humanos, físicos, materiais e de equipamentos, financeiros, entre outros).

[...]

O bem cultural exige uma postura de gestão diferenciada na medida em que seu valor não está em si mesmo, no seu valor de uso, mas sim no que significa socialmente, na distinção social que possibilita, como explicitou Adorno (1988). A partir dos símbolos que influenciam a emoção e a percepção, o consumidor do bem cultural busca uma experiência, produto subjetivo e não utilitário com o qual o gestor cultural precisa aprender a lidar para intensificar a experiência gerada pelo bem cultural (Lampel, Lant e Sham-sie, 2009). O poder simbólico é uma importante característica dos bens culturais, pois o produto cultural pode ser posto a serviço da dominação ou da emancipação e, nesse sentido, é um campo ideológico com repercussões importantes na vida cotidiana. (FERREIRA, REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO / nov. 2015 A, p. 39-40)

“Uma vez que exercem um importante papel artístico-cultural, social e econômico, os equipamentos culturais (teatros, cinemas, bibliotecas, galerias, centros culturais, salas de concerto, museus, etc.) são organizações com grande potencial de dinamizar os territórios nos quais atuam.” (DAVEL, SANTOS, 2017, p. 2)

Ou seja, a gestão assume o papel de um educador, de um agente cultural, um meio. O poder simbólico dos bens culturais aponta para um produto cultural que está ou a serviço da dominação ou da emancipação. Portanto, apesar da gestão ter também, entre suas funções, o poder da seleção para a ocupação dos espaços, fica evidente, com Hiramisa, a inexistência de uma forma clara e transparente de seleção. Quais seriam os critérios? Em nenhum momento, em sua fala, quando se defende das acusações que são feitas em relação a sua postura com as pautas do teatro, a gestora demonstra ou explicita de que forma ocorrem essas seleções e/ou exclusões. Não há uma explicação coerente desses critérios de seleção. Mais um motivo para tantas reclamações por parte da FESTA.

Conseqüentemente, as escolhas feitas pelos gestores dos espaços não se enquadram somente na discussão sobre o acesso aos espaços/meios de comunicação, mas estabelece uma lógica de poder simbólico, ideológico, cultural e espacial. Isso sem falar do juízo de valor defendido pela gestora.

Dessa forma, se tornam incoerentes os argumentos que mais beiravam o clientelismo, tratando o espaço artístico como uma casa particular. Podemos pontuar melhor isso quando a gestora tentava

explicar que sob sua direção não havia esquema de “apadrinhamento” ou “preconceito”, porém, encerrou sua defesa destacando que não achava “justo” ceder a pauta para grupos que ela “sabia” que não tinham “gabarito”. Podemos considerar esse trecho o maior legitimador das críticas e reclamações por parte da Festa e dos outros artistas.

Por gerenciar um espaço público – Teatro José de Alencar –, a responsável deveria evitar apresentar juízo de valor, ao contrário, sua função como gestora era organizar a pauta e viabilizar o uso do espaço. Entretanto, em sua defesa apresentada no jornal, evidencia a existência de um processo de seleção e exclusão do que deveria ou não estar naquele espaço. Nega-se àqueles grupos excluídos o capital simbólico envolvido no uso daquele espaço. A gestora demonstra a posse do poder naquele ambiente, naquele campo, onde sua distinção entre arte “boa” e “ruim” seria um dos meios para usufruir o local.

#### Sobre o Teatro Móvel:

[...] Para o diretor do Teatro Móvel, Haroldo Serra, são totalmente impropriedades, quaisquer comentários que propaguem dificuldades no aluguel da pauta daquela casa de espetáculos. “Entidade privada, pertencente à Comédia Cearense, no “Móvel” não impomos qualquer tipo de burocracia. Muitas vezes os contratos são definidos verbalmente (Jornal O Povo, 07/02/1984, p. 7 e 8).

O Teatro Móvel surgiu em 1974, contando com o apoio do governo do estado, com verbas do MEC e da Prefeitura Municipal de Fortaleza (SILVA, 1992). Foi uma das propostas dos planos culturais nacionais para aproximar o teatro da população, empreitada que o Grita já havia iniciado na cidade. Mas, diferentemente dos contratemplos e dificuldades pelas quais o grupo passava devido à escassez de recursos, o projeto do governo incluía uma boa e dispendiosa infraestrutura. Porém, o projeto não chegou a contemplar seus objetivos em Fortaleza, circulou por poucos espaços e com poucas propostas artísticas por parte de outros grupos, pois, na maioria das apresentações, ficavam a cargo da Comédia Cearense.

[...] Mas o ator de autor teatral Oswald Barroso, também vem unir-se ao coro dos insatisfeitos com a exiguidade do espaço para apresentação de montagens cênicas, afirmando que, além de em Fortaleza termos poucas casas de espetáculo, elas não estão voltadas para as necessidades do teatro cearense. “Reclama-se muito da qualidade do nosso teatro, mas não se dá nenhuma condição de trabalho para ele”, complementa Oswald, insistindo em que “os grupos mendigam locais para ensaio e apresentação de espetáculos.”

[...] Oswald termina apresentando uma sugestão, quando afirma crer que deveria haver uma modificação na forma de se organizar esta pauta. “Porque – diz ele – é uma vergonha a situação de abandono de teatro cearense, que, apesar de tudo, produz espetáculos bem melhores que a maioria dos apresentados pelas “companhias” do

“Sul-Maravilha”, e aqui em nossa terra não tem vez. É preciso acabar com o espírito colonizado e amparar o teatro cearense. Teatro é lugar de se fazer teatro, de se ensaiar e apresentar teatro. O Teatro José de Alencar é do teatro cearense” (Jornal O Povo, 07/02/1984, p. 7 e 8).

Sobre a “posse dos espaços”, Barroso deixava claro que os espetáculos não melhorariam qualitativamente sem espaços para ensaiar ou se apresentar. Por outro lado, destacamos que a fala de Marcelo Costa afirmava que o problema do teatro cearense não era a falta de espaço, mas a falta de recursos:

[...] Encarando que o verdadeiro problema do teatro cearense, é a falta de dinheiro para produção de espetáculos e falta de público, Marcelo Costa, ator, diretor, autor e administrador do Teatro do Ibeu, acredita que existindo estas condições, certamente existirá espaço. Considerado por muitos, monopolizador do mencionado teatro, ele diz que o mesmo se dispõe a receber qualquer grupo, que só teria que pagar uma taxa de três mil cruzeiros, e reservar a pauta com um período de até uma semana de antecedência.

O que ocorre, afirma Marcelo, é que o Ibeu é um teatro diferente dos outros. Uma espécie de teatro alternativo. Apesar de bem estruturado, com um bom palco e ar condicionado, é um local pequeno, e talvez por isso mesmo, nunca procurado pelos grupos, com exceção do Grupo Balaio (do qual Marcelo é o diretor). A propósito o teatrólogo revela que o “Ibeu é meu, mas não

por exclusividade minha. Apenas trabalho aqui e acho mais prático montar minhas peças no nosso teatro. Ademais sempre procuro incluir meus trabalhos nas atividades desta entidade.”

Sobre os outros teatros, Marcelo elege como mais dinâmico o Teatro José de Alencar, que, “mesmo apresentando frequentemente companhias de fora, faz teatro, o que não deixa de ser correto, pois teatro é para fazer teatro. Pior são locais como o Teatro Universitário, que como Projeto Teatro Permanente, não vem sendo assim tão permanente; o Teatro Móvel, que todos sabemos não tem sido nada móvel e o Teatro da Emcetur, que tem aberto suas portas mais para reuniões das vendedoras da Avon e outros cosméticos” [...] (Jornal *O Povo*, 07/02/1984, p. 7 e 8).

É pontual o pensamento de Marcelo Costa por meio desse trecho. Para o gestor do Teatro Ibeu, “teatro é para fazer teatro”. Se o Teatro José de Alencar tem apresentações, não tem porque haver reclamações. Considerava pior a situação dos espaços sem uso ou, ainda, os que se envolviam politicamente nas lutas da Festa ou do movimento de teatro popular.

Pouco mais de dois meses após a publicação da matéria do Jornal *O Povo*, o Jornal *Diário do Nordeste* também publicou a matéria intitulada “Um teatro em busca de suas finalidades”, em 18 de abril de 1984. É perceptível o caráter de “resposta” que a matéria assumiu, conforme destaque:

[...] a queixa desses artistas tem lá suas razões de ser, quando se sabe que é diminuto o espaço de circulação dos grupos face a dificuldade de se encontrar uma pauta junto a outras casas de espetáculos. Dizem, grupos de formação mais recente, que o São José não busca atrair o potencial desse pessoal, estimulando os artistas a uma tarefa importante que é a de divulgar a arte entre os cearenses, no que são desmentidos categoricamente pela Presidente da entidade, professora Lyrisse Porto. Ela conta que o teatro sempre esteve aberto a todos os grupos “e não existe uma só pessoa que tenha me procurado com essa intenção e eu tenha me negado”.

Disso, por exemplo, não põe dúvida dirigentes da Federação Estadual do teatro Amador – Festa, que inclusive chegaram a ganhar uma sala especial junto ao teatro com o fim de ali instalar a diretoria. Porém, a concessão foi logo reclamada a partir do instante em que membros da Festa começaram a se movimentar no sentido da luta da encampação do teatro. “Eles pleitearam uma sala e eu cedi a que fica para o lado da Rua Boris. Eles prometeram me dar um agrado, mas andaram pelos jornais criticando o nosso trabalho. Fui até a Presidenta e disse: eu dou uma sala e vocês querem tomar tudo”, questionou a professora Lyrisse Porto.

Na versão da vice-presidenta Jane Azeredo tudo se deveu a um problema de falta de sensibilidade. Alguns dos componentes da diretoria da Festa “estavam misturando as coisas”. Por misturar coisas subentenda-se, movimentação de caráter político entre o grupo, “quando na verdade nós viemos para a Federação com o intuito e a ideia de

trabalhar pela arte. Mesmo sendo esposa de um político de oposição e tendo minhas ideias, eu não misturo o trabalho”, confessa Jane Azeredo. No seu modo de entender faltou também um maior entrosamento do pessoal com a direção do CTCAF. O grupo teatral estava interessado em que as autoridades tombassem a Instituição no intuito de preservar o seu patrimônio que está se desgastando com o tempo [...] O Secretário de Cultura do Município diz que a sua pasta não pode interferir porque o São José pertence ao arcebispado, no que contesta a Presidenta do Círculo dos Trabalhadores Autônomos. “O Teatro São José é autônomo, apenas o espaço físico foi doado pela diocese”. E quanto aos que criticam a agenda de apresentações, Lyrisse Porto rebate dizendo que a instituição sempre apresenta atrações, dependendo do calendário. “Agora mesmo nessa época a gente encena ‘A Paixão de Cristo’ numa montagem do nosso grupo Geta (Jornal *Diário do Nordeste*, 18 de abril de 1984, p. 8).

A insatisfação da gestora do Teatro São José fica explícita, principalmente quando deixa claro que já havia colaborado com a Federação e que, mesmo assim esta reclamava por mais acesso ao espaço. Percebemos, também, a vice-presidenta Jane Azeredo tentando contornar a situação, alegando que alguns integrantes confundiam os fatos, porém, afirmando o desejo de que o espaço fosse tombado e melhor cuidado. Mesmo nessa dinâmica de “toma lá, dá cá”, Lyrisse Porto é mais uma gestora que se comprometeu, deixando bem claro

que o espaço seguia um calendário de apresentações, focando no seu próprio grupo quando diz: “Agora mesmo nessa época a gente encena ‘A Paixão de Cristo’ numa montagem do nosso grupo Geta.”

Ainda sobre a dinâmica por espaço, por legitimidade e por visibilidade cultural, as mostras organizadas pela Festa se destacaram como uma tentativa de retomada do movimento dos grupos de teatro amadores, sendo que a gestão propunha novos rumos para o desenvolvimento da classe:

Começa hoje, às 21 horas, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, a Sétima Mostra de Teatro Amador. Segundo os organizadores do evento, a mostra tem um significado muito grande por se “tratar da retomada do movimento do teatro amador em Fortaleza que se encontra quase que totalmente fragmentado”, diz Ivonilson Borges, Presidente da Federação Estadual de Teatro Amador- Festa. Até o dia quinze serão mostrados 18 espetáculos montados pelos grupos locais, bem como haverá um intenso debate sobre os rumos do teatro amador no Estado.

[...] A Federação Estadual de Teatro Amador, depois de muita movimentação nos primeiros anos de sua criação, começou a declinar, perdendo a sua credibilidade junto aos grupos. Agora, a nova direção da Federação, pretende reunir todos os grupos para uma retomada do movimento teatral da cidade que, segundo Ivonilson, está em expansão em todo o Estado – “17 grupos, explica, já estão filiados à Federação.

Mas existem mais de 30 grupos recebendo nossa assistência. Nosso trabalho maior é reunir todos os grupos em torno da Festa para podermos traçar uma linha de trabalho mais coeso, tornando nosso movimento mais fortificado e criativo”.

Jane Azeredo, a vice-Presidente da Festa, acredita que a partir de agora o movimento teatral da cidade tomará novos rumos. Segundo ela, havia uma forte burocratização na Federação, o que afastava os grupos: “até para filiar era difícil, mas agora mudamos todo o processo, facilitando muito a vida daqueles que querem dizer algo através do teatro”. Jane Azeredo explica que essa mostra é das mais representativas, já que reunirá 18 espetáculos, um recorte de montagens do teatro cearense.

- As mostras anteriores, diz Jane, só existiram para cumprir determinações do Instituto Nacional do Teatro, bem como para que a Federação recebesse uma pequena verba. Nós queremos mudar esse panorama, discutir o movimento com uma visão crítica e, depois, partimos para a reestruturação do teatro cearense.

## **PERIFERIA**

A grande parte dos grupos que atuam no teatro amador são oriundos da periferia da cidade. O fato, segundo os dirigentes da Federação, traz novas perspectivas ao movimento – “quase todos não têm apoio nenhum, mas estão trabalhando a sério, cumprindo, para nós, com a função maior do teatro amador que é a descoberta de uma nova linguagem artística, de uma nova forma de fazer teatro”, explica Paulo Marcelo, outro integrante da Festa.

Segundo Paulo, esses grupos surgiram espontaneamente, pela própria necessidade das pessoas se aproximarem de alguma forma artística. Ele diz que quase todos os grupos trabalham sem apoio nenhum das entidades culturais do Governo, mas que, apesar das falhas técnicas, vêm realizando um trabalho voltado para suas raízes culturais, montando textos escritos, em sua maioria, por eles próprios. “São quase trinta grupos atuando na periferia e nós, da Federação, queremos fortalecer cada vez mais o trabalho deles”, diz Paulo [...] (Jornal Diário do Nordeste, 04 de novembro de 1983, p. 7).

A matéria aponta justamente a proliferação dos grupos de teatro de periferia já citados anteriormente. O surgimento espontâneo desses grupos revela o crescimento do interesse artístico nas comunidades, bem como a real necessidade por uma ampliação na organização do movimento de teatro amador, pois a maioria desses grupos atuavam na busca por mais direitos, espaços e visibilidade.

Na notícia do ano seguinte a disputa por espaço ficou ainda mais explícita. A jornalista Concy Beserra escreveu que “A atração à parte, ficará por conta dos artistas com espetáculos inscritos nesta Mostra, que, vestidos com trajes de seus respectivos personagens, portarão faixas e cartazes, protestando contra a falta de espaço para manutenção do teatro cearense” (Jornal *O Povo*, 07/02/1984, p. 5).

Apesar de todas as dificuldades, especialmente com relação aos espaços para ensaios e apresentações dos grupos teatrais, a Federação do Teatro Amador – Festa, realizará sua 8ª. Mostra Estadual reunindo 14 dos melhores grupos do Ceará, que estarão apresentando ao público cearense as mais fortes representações da arte cênica em Fortaleza e no interior do Estado. A mostra será aberta na próxima sexta-feira, às 16h30min, com a peça “O Pão”, encenada pelos grupos Grita e Grapo, no Teatro Universitário.

[...]

### **ESPAÇOS**

A ideia inicial dos realizadores da mostra seria de possibilitar aos grupos inscritos, ensaios em teatro locais, para que uma comissão da Federação avaliasse os trabalhos, ocorrendo assim uma espécie de seleção, cujo objetivo seria simplesmente o de orientar os participantes e escolher os mais preparados. “Essa comissão não teria o caráter de censurar, ou discriminar trabalhos. Mas, como isso foi impossível, todos os inscritos estarão participando, inclusive dois do interior”. Diz Ivonilson Borges, presidente da Federação de Teatro Amador, que acha um absurdo a falta de espaços para esse tipo de evento, e para o teatro amador, de maneira geral.

Não tem lógica nenhuma que o Teatro José de Alencar, sendo um órgão da Secretaria de Cultura, nunca abra as suas portas para o teatro amador cearense. A própria diretora do José de Alencar, Iramisa Serra, disse num artigo publicado domingo que as pautas do teatro já estavam cheias até dezembro de 85. Quer dizer,

esse espaço que os grupos encontram com mais facilidade é o Teatro Universitário, que não tem negado o seu apoio, e em algumas ocasiões, o do IBEU, a quem a Festa agradece (Jornal *O Povo*, 07/11/1984, p. 8).

O Festival ocorreu na busca por legitimação da Federação e dos grupos de teatro amador, que se manifestavam pelo direito ao uso dos espaços oficiais da cidade. Em contrapartida, uma parte dos grupos teatrais da cidade boicotaram o evento por fazerem parte do outro grupo, ou seja, daqueles que tinha acesso privilegiado:

#### [...] **NEM TODOS PARTICIPAM**

Mas mesmo concentrando o número representativo de 14 grupos teatrais, muitos dos quais com espetáculos feitos, especialmente para a ocasião, a Mostra não chega a ser representativa da totalidade dos grupos que se dedicam às artes cênicas, posto que muitos ficaram de fora, impedidos de participar por razões simples, como a falta de espetáculo pronto, ou mais complexas, como o descrédito em “qualquer tipo de evento promovido pela Festa”, como se posiciona Marcelo Costa, diretor do Grupo Balaio.

E o teatrólogo vai além, observando ser por conta “das incoerências, patrulhamento e picaretagens dos que fazem a diretoria da Federação, que não mais participo deste tipo de movimento.” Marcelo disse ainda que a Festa tem um enorme saldo negativo para com seu grupo e que nunca precisou e jamais precisará da citada entidade. “A

Federação existe apenas no nome, posto que, não sendo registrada, não tem documento nenhum que prove sua existência. Sua diretoria é composta, na maioria, por pessoas que nunca fizeram teatro, ou pisaram no palco apenas uma vez para garantir o seu ingresso na mesma. São pessoas que não entendem e nem gostam de teatro. Estão na diretoria da Festa apenas para aparecer, politicamente.”

Marcelo complementou, chamando a atenção para a necessidade daquelas pessoas entenderem que a Federação deve ter o teatro como objetivo. “É por isso que estão sempre a reclamar que a citada entidade não dispõe de espaço em lugar nenhum. Tudo isso é motivado pelo simples fato de que ela não representa a classe teatral. Prova do boicote que sido feito às pessoas mais representativas do nosso movimento, é que um grupo delas está se organizando para criar uma associação de amadores, que crescerá como um movimento paralelo, formado por gente que gosta, entende e quer fazer teatro, por acreditar na arte (Jornal *O Povo*, 09 de novembro de 1984, p. 9)

Os motivos apresentados para a não participação de todos os grupos na Mostra foram a falta de espetáculos prontos, bem como o boicote de alguns, na fala em especial de Marcelo Costa, que afirmava desacreditar e deslegitimar a Federação como entidade representativa. Para o gestor do Ibeu, a organização representava “palanque político” e não como palco teatral. Dessa forma, destacava o surgimento de um grupo paralelo para fazer frente aos grupos que não se consideravam representados pela Festa.

O ano de 1985 iniciou-se com o congresso para definir a nova diretoria da Confederação e a Federação de Teatro Amador, tanto no estado, quanto no Brasil. Apesar de o Grita já não atuar mais tão fortemente com o mesmo caráter contestador e resistente de outros tempos e nem de ter mais presente a força de José Carlos Matos, o grupo ainda se fazia presente de forma articulada e organizada. Quem tomou a frente do grupo nesse momento foi Oswald Barroso, que também era um candidato a ocupar um cargo na nova diretoria da Confederação Nacional de Teatro Amador, que apontava importantes frentes de batalhas a serem travadas a partir da formação do novo governo:

Passando para a observação do panorama nacional, o candidato cearense à Confenata, Oswald Barroso, afirma que o Congresso Nacional deverá refletir sobre a situação calamitosa de nossa cultura e fazer proposições de política teatral ao Governo de Tancredo Neves. Explica ele que este é o momento de apresentar soluções, planos concretos, embora se saiba que será preciso ainda muita batalha para pô-lo em prática (Jornal *O Povo*, 17/01/1985, p. 8).

Assim, compreender o envolvimento e o caráter de engajamento do Grita é de fundamental importância quando buscamos traçar um paralelo coerente entre sua proposta de trabalho de forma prática, ou seja, na vivência, troca e experiências nas comunidades e seu posicionamento e mobilização

política e teórica. A teia foi tão entrelaçada que dificulta separar o grupo da rua e o grupo engajado e articulador, em especial, quando destacamos a figura de José Carlos Matos.

Entendido esse lugar de luta do grupo, partimos para o esmiuçamento de sua experiência popular. Por onde o Grita passou? Como foi esse processo e sua relação com o espectador e a comunidade? Buscaremos responder essas questões no último tópico da pesquisa.

## “Prossegue o programa de teatro ambulante do Grita”: Estratégias de apropriação do espaço urbano.

O trabalho do GRITA tem continuidade quando incentiva e estimula a organização social na favela da Muriçoca, com a representação da peça *Morte e Vida Severina* (1976), quando integra a arte ao cotidiano, mais explicitamente, ao instalar-se na comunidade de São Raimundo (1979); enfim, ao cultivar forças de resistências, sendo o próprio grupo um ator social resistente (SILVA, 1992, p. 162).

Visando compreender como a cidade de Fortaleza estava organizada e como se davam as disputas por espaços físicos e certo poder simbólico, este tópico problematiza as estratégias desenvolvidas pelo Grita para sair do palco tradicional e

percorrer o espaço urbano, se aproximando de periferias, favelas, comunidades, praças e etc. Busca-se mapear as experiências de apropriação do espaço citadino e analisá-las na perspectiva de cerceamento que marcava a cidade.

Percebendo cerceamento como a coerção que ocorria na cidade naquele período, precisamos deixar claro que, como já foi apontado, não havia acesso fácil, para não dizer acesso algum aos palcos mais tradicionais da cidade. Os textos, espetáculos, bem como as políticas públicas eram controladas e censuradas. Esse cenário pode ser melhor destacado dentro das obras de Napolitano (2016), que ajuda a nos situar nesse regime que provocou mudanças tão profundas para a sociedade brasileira; Costa (2006), que faz uma imersão no mundo da censura ao teatro no Brasil; Batista (2017), que se aventura num trabalho histográfico que utiliza a encenação como fonte primeira; Maia Jr. (2008), que, mergulhado nos embates do movimento estudantil de Fortaleza, nos auxilia a compor um cenário dos movimentos políticos que influenciam todo um grupo naquele período, entre outros.

Para além das inúmeras limitações, o Grita triplava um processo de aproximação com o discurso popular por meio de seus textos e espetáculos. Ora, nada mais coerente do que coligar esses dois fatores. A proposta de um teatro ambulante, articulado e desenvolvido junto às comunidades era o caminho mais inteligente para uma efetiva apropriação espacial que fugia da lógica controlada e mercadológica imposta naquele período.

Tal estratégia, para além de empoderar o grupo, abriu portas e possibilidades para o surgimento de inúmeros outros coletivos, pois “nesse sentido, podemos atribuir ao Grita a característica do efeito multiplicador que influenciou o surgimento do Teatro de Periferia, logicamente que aliado à força dos movimentos sociais urbanos” (SILVA, 1992, p. 155), bem como incorporou várias pessoas de origem popular no mundo teatral de Fortaleza. Iniciamos a pesquisa apresentando a trajetória do Grita e encerramos esmiuçando o passo a passo do percurso tão marcante, mas injustamente pouco conhecido<sup>61</sup>, na história teatral da cidade.

A primeira citação nos jornais sobre apresentações do Grita nos bairros periféricos ocorre na ocasião do espetáculo “Morte e Vida Severina”, quando realizam “três apresentações no palco do antigo seminário de Antônio Bezerra e dois numa Igreja do Pirambu” (Jornal *Gazeta de Notícias*, 18/11/77, p.6).

Apesar de os jornais noticiarem o programa de teatro ambulante, a matéria de 18 de novembro de 1977 do jornal *Gazeta de Notícias* afirma que não foi exclusivamente uma questão de escolha, apesar de eles terem, sim, uma proposta mambembe. Porém, a estreia, prevista para o dia 10 de dezembro, apenas ocorreu nos bairros por uma ausência de pauta nos palcos da cidade durante o período:

A montagem do GRITA tem em vista principalmente os espetáculos, que nos planos são muitos, a serem levados nos bairros da Capital e cidades do interior, mas também não esquece as apresentações

| 61 | Por muito tempo o Grita foi apenas citado nas obras oficiais escritas sobre teatro no Ceará. Consideramos que essa também foi uma forma de controle do poder simbólico sobre o teatro cearense, cujo teatro alternativo e popular foi racionalmente excluído, em especial, pelas obras do teatrólogo Marcelo Costa.

que deverão ser feitas nas grandes salas do centro de Fortaleza. Os ensaios estão adiantados e a estréia está prevista para o dia 10 de dezembro, provavelmente num bairro a ser escolhido, pois o Teatro da Emcetur e o Teatro de Arena da Crédimus estarão ocupados por outros espetáculos. (Jornal *Gazeta de Notícias*, 18/11/1977, p. 7)

Em matéria do jornal O Povo de 1978 – que intitula este tópico –, podemos perceber a estruturação de um esquema de apropriação do grupo, ou seja, de como ocorria a organização para viabilizar sua legitimação tanto na questão espacial como na relação com as comunidades, e também com o apoio oficial, por conta do grande destaque e visibilidade que o grupo e a peça passavam a receber:

As apresentações do Grupo Independente de Teatro Amador, neste novo programa de levar o teatro às populações menos favorecidas e ao povo em geral, se vem manifestando uma das atividades artísticas mais bem promovidas e mais bem assistidas por um grupo de trabalho.

As conquistas têm sido muitas, e deixaram claro que a atividade do Grita encontra forte eco entre aqueles que tem uma sensibilidade mais voltada para as artes.

Primeiro foi o apoio deste jornal que se manifestou como um gesto sensível da direção em relação ao trabalho. Depois a adesão à campanha por parte dos Armazéns do Sul, que forneceu os 250 metros de tecidos suficientes para a confecção do pano de roda do circo, e por último, agora, a

partir deste último espetáculo realizado, o apoio da Fazauto, que forneceu o transporte para a temporada de “peregrinação por um ano” da peça “O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta-fera”.

Este último acerto foi feito na quinta-feira última, quando o publicitário Guilherme Filho do O POVO, contactou com o Sr. Valdir Leite, da Fazauto, para que houvesse o fornecimento do serviço de transporte através daquela empresa. A aceitação foi pronta e imediata por parte da Fazauto, e hoje o Grita já transporta sem problemas seu circo e seu material pelos bairros da cidade e pelas cidades do interior.

Por conta das fortes chuvas ocorridas no sábado, o Grita, que ainda trabalha com um circo sem a empanada superior, não pôde fazer seu espetáculo, porém, no domingo, e na segunda, a festa foi providenciada com encantamento suficiente para suprir o da noite não realizada.

O público esteve participante, em todos os momentos das apresentações, provando que a vivacidade do texto e sua identificação com o público se faz imediata. “O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-fera”, é um espetáculo vivo, que o povo gosta de ver, e o entende tão bem, que a certa altura começa a participar da apresentação do texto, como se fosse parte integrante dele. Nas apresentações, de domingo e de segunda, apesar da ausência de energia elétrica na Granja de Santa Fé do Cajueiro Torto, a apresentação feita a lampiões de gás, foi tão viva, quanto as demais realizadas nos bairros por onde já passou a Coelce.

Entretanto, os moradores dali nos garantiram, que tudo farão para que, da próxima vez que lá estivermos, a Companhia de Eletrificação do estado, por ali já tenha passado seus fios condutores de luz (Jornal O Povo, 15/02/1978, p. 3).

A forma com que o grupo consegue agregar a participação popular, o apoio e o destaque na mídia, por meio das matérias de jornais, além dos patrocínios para estrutura, suporte e transporte de seu espetáculo, diz muito sobre as estratégias escolhidas pelo coletivo tanto para se apropriar do espaço urbano, por intermédio da relação com as comunidades, como a de crescer e se destacar no campo artístico e cultural da cidade por meio de sua constante presença nos jornais.

Sobre as apropriações, ou seja, a relação entre o Grita e a comunidade, destaca-se:

### **A COMUNIDADE E O TRABALHO**

Durante todo o dia de ontem o Grita esteve reunido no Jardim nova Esperança, onde com os habitantes do bairro formou um mutirão de trabalhadores para o levantamento e iluminação do pequeno circo onde haveria de acontecer o espetáculo.

Crianças e adultos ajudaram na colocação das cordas, amarradas cordas e colocação das estacas.

Do bairro os mais entusiasmados eram Dona Iraci, Sr. Pedro, Sr. Paulo, Demétrius, além de outros.

Muitos desses senhores dedicados deixaram de cumprir seus horários extraordinários, onde conseguem um “dinheirinho” a mais para o sustento, para irem se confraternizar na ajuda da elaboração do espetáculo.

Os materiais da peça, como adereços e roupa, encontram-se guardados na escolinha do bairro que serve de sede ao seu conselho.

A realização desta tournée conta com o apoio do SNT, DAC, SCE, O POVO e Armazéns do Sul (Jornal *O Povo*, 29/01/1978, p. 5).

Importante frisar que a matéria cita os nomes de alguns moradores e a relação de patrocinadores. Sobre a parceria estabelecida entre o grupo e o bairro, é possível estabelecer um paralelo com o seguinte trecho da entrevista de Regina Brandão, que já foi apresentada no início do texto:

[...] Mas antes do grupo tinha o meu trabalho numa instituição chamada FASE que era uma instituição social. Lá tínhamos um trabalho de educação de base. E eu já tinha essa fonte profissionalmente com grupos de favela e trabalhávamos através da FASE, onde auxiliávamos na organização da luta de moradores. Então eu já tinha esse pé na relação com o movimento popular em Fortaleza e o Grita já vinha de um esforço, na época do MORTE E VIDA, o Grita fez uma apresentação no Pirambu e no Antônio Bezerra. Esse espetáculo não era fácil de transportar, mas mesmo assim já haviam iniciativas de apresentar no meio popular. No Grita já tinha essa vontade

de fazer esse teatro de base. O Reino da Luminura já foi concebido nesse formato mais “fácil”. Ele foi concebido pra ser feito dentro de um circo. Então o que eu fazia? Antes do espetáculo acontecer eu fazia os contatos com a comunidade. Por exemplo: havia um campo de futebol onde queríamos apresentar o espetáculo, eu entrava em contato com a liderança da comunidade e propunha eles fazerem a divulgação e uma divisão para a venda de cada ingresso entre o grupo e a comunidade. A proposta do Grita não era de pagar ator, nada. Mas tínhamos transporte de material e os custos da apresentação, como carro de som para a propaganda. A proposta era de fazer mesmo o teatro amador. A FASE (Federação de Assistência Social e Educacional) facilitava esse acesso.

[...] E eu ficava com a parte dos bairros. Essa parte de bairros tinha o Cajueiro Torto, Favela da Muriçoca e o Jardim Nova Esperança, Dias Macêdo, que já não foi no meio da rua, foi feito dentro de um convento. São Raimundo tinha um teatro dos padres, tipo um auditório, que tinha uma lateralzinha. Também tem muito a ver com a FASE que eu trabalhava. Então eu tinha uma relação muito próxima com os padres. Fizemos a apresentação do Reino da Luminura e depois disso ficamos com uma sede pra guardar material lá. Apresentávamos, em contrapartida, espetáculos lá. Uma das atrizes que fez a PUTZ, morava lá perto. (BRANDÃO, O. *Entrevista*: depoimento 15.09.2016).

Ao compararmos os dois trechos, podemos conca-  
tenar sobre o processo de realização dos espetáculos.  
Ou seja, de que forma a realização do teatro ambu-  
lante foi possível. Primeiro estabelecia-se um contato

inicial, Regina narra que, em geral, era feito pela FASE, mas poderia ter outros caminhos. Realizada essa primeira etapa, o grupo passava o dia no local que iria se apresentar, era selada uma parceria, uma troca, na qual artistas e comunidade se ajudavam, fossem no mutirão para montagem, divulgação, divisão dos valores arrecadados com os ingressos, entre outros. Era um ciclo de contrapartidas, gerando uma dinâmica particular aos envolvidos. Sobre as escolhas dos locais:

[...] Primeira coisa era de ser um bairro popular, favela, porque queríamos uma comunicação com o povo. E outra coisa era se a gente já tinha um contato, por exemplo, no Dias Macêdo, fomos lá através de umas irmãs. Inclusive uma das freiras era do Dias Macêdo e ela já tinha um trabalho no bairro e ela já tinha a referência de onde ter um contato com alguém que já fazia trabalho comunitário. Mas a gente começou através delas. Elas se responsabilizavam de divulgar. Ai, pelos contatos que elas tinham nas relações delas.

[...] A peça não era pra ser um simples divertimento. Estávamos levando uma mensagem pra ser aproveitada pelo movimento popular. Por isso era importante que houvesse algum movimento comunitário. Nessa época, você vê que foi pouco tempo antes da criação da federação. Foi num momento em que no Brasil todo o movimento popular teve uma ascensão grande. Antes era só mais movimento de sindicância, mas nessa época não. Começou a ter crescimento de comunidade popular. A peça tinha de ser um elemento educativo que fosse agregado ao trabalho que aquela comunidade já fazia. (BRANDÃO, O. *Entrevista*: depoimento 15.09.2016).

No trecho da entrevista, os objetivos são explicitados, ou seja, visava apresentar a mensagem por meio da arte, do teatro, para um local em que já houvesse um movimento comunitário organizado<sup>62</sup>, destacando a ascensão nacional dos movimentos populares. A matéria sobre a trajetória de José Carlos Matos, do jornal *O Povo*, descreve um pouco como o processo de apresentação e vivência nas comunidades era realizado:

[...] Encerravam antes e após, um complexo trabalho dos atores junto à população dos bairros visitados e possibilitavam amplo debate com o público.

Depois disto o grupo passou a ensaiar e reunir-se no Teatro São Raimundo, localizado no bairro do mesmo nome, procurando, assim, aprofundar seus laços com um público popular. Vieram as montagens das peças “Putz, a menina que buscava o sol” e “Fala favela”, esta de Adriano Spínola ex-membro do “Grita”, que trata da problemática de favela e da luta das populações urbanas pobres por moradia (Jornal *O Povo*, 17/06/1982, p. 4).

O grupo mergulhou tão profundamente em sua proposta que chegou a estabelecer sede no Bairro São Raimundo, fortalecendo o vínculo, a parceria e a troca com a comunidade.

Nos bairros havia-se instituído dois instrumentos fundamentais depois do seminário de fevereiro: um relatório para cada apresentação, ou para cada temporada de bairro, e um conjunto de perguntas-bases para serem feitas aos assistentes.

| 62 | Na obra de Erotilde Honório Silva, *O Fazer Teatral: forma de resistência*, de 1992, a autora apresenta o surgimento dos movimentos sociais urbanos, ou MSUs. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

Nunca foi muito levada a sério o questionário, especialmente porque os espetáculos terminavam tarde e a falta de transporte fazia com que todos corressem para tomar seu último ônibus.

[...] Os ecos deste trabalho não alcançaram apenas os bairros e as favelas onde o grupo levou o “Luminura”. Sequer o grupo continuou o mesmo, com os mesmos componentes, realizando o mesmo trabalho. Alguns dos membros deixaram o teatro, entretanto, a grande maioria dos que permaneceram até o final do “Luminura” desenvolve, hoje, trabalhos no setor das artes. A partir destas experiências, o Grita optou por instalar-se em um bairro da capital e desenvolver nele um programa artístico cultural.

O grupo instalou-se no bairro de São Raimundo, fazendo do auditório da paróquia, sua sede. Lá desenvolveu cursos de iniciação ao teatro, de onde saíram mais alguns novos atores para o Grita. O grupo começou, então, a desenvolver um programa, junto à favela Gonçalves Dias, localizada no bairro, apresentando pequenas improvisações, constantemente, sobre temas específicos. Havia todo um processo de preparação com a plateia antes do espetáculo. Os componentes do Grita dividiam-se em grupos de dois e cada um ficava responsável por uma área da favela. Faziam visitas às casas, distribuindo convites para o espetáculo e discutindo com os moradores a importância do teatro, bem como o tema a ser tratado. Alguns dos temas foram: “A situação da Mulher na Sociedade”, “O 1º de Maio”, “A Campanha da Fraternidade – Pão, Terra e Liberdade”.

Neste período, enquanto o grupo apresentava no teatro São Raimundo um teatro de agitação, José Carlos Matos, era convidado pessoalmente para dirigir a peça “Fala Favela”, de Adriano Spínola, que tratava da luta dos moradores da Favela da José Bastos. Adriano Spínola fazia uma reflexão a atitude do intelectual diante dos problemas sociais, segundo sua visão. Era um questionamento. Embora compreendesse que a proposta de teatro que o Grita estava desenvolvendo no bairro era bem avançada, José Carlos achou o trabalho interessante e dispôs-se a dirigi-lo.

[...] A proposta do Grita multiplicou-se. Não só no bairro de São Raimundo como em outros locais, levada por pessoas que participaram do “Luminura”, que continuaram e continuam sua luta por uma arte popular. Não só na forma como em conteúdo, o que a torna transformadora (Jornal Nação Cariri, set/out 1982, p. 20).

O trecho – extenso – sintetiza a herança deixada por José Carlos Matos e os desdobramentos do Grita até os dias atuais, mesmo o jornal sendo de 1982. Evidencia a efetiva apropriação dos espaços da cidade, da busca por consolidar a proposta do grupo. Nessa lógica, podemos citar a reestruturação das Federações, a proliferação de grupos populares amadores, bem como a existência, ainda hoje, de grupos que se apresentam e se autointitulam ramificações do Grita.

Entre esses grupos, nós destacamos o coletivo de teatro liderado por Graça Freitas, o Formosura, fundado em 1985 e localizado nas imediações entre os bairros Itapery e Serrinha, desenvolvendo atividades com a comunidade local. Outro grupo

é o Teatro de Caretas, liderado por Oswald Barroso, e que segue a linha da cultura popular. O espaço Cultural da Boca Rica e, como esse, muitos outros que ainda existem ou que já se fragmentaram, mas que se originaram da experiência do Grita:

[...] Não existe um bloco de resistência, mas ações que resistem ao padrão pré-fixado. O GRITA, o Palmares, o Garra, a Favela José Bastos, a Muriçoca, o Lagamar, o Cajueiro Torto, enfim outros atores sociais e entidades que participam dessa luta, com a própria Igreja e suas experiências com as Comunidades Eclesiais de Base, os partidos políticos e sindicatos, acompanham o processo emergente e constroem novas resistências (SILVA, 1992, p. 165 e 166).

Espetáculos como o *Fábrica Ativa Organizada*, de 1981, realizado pelo grupo Palmares, os quais representam operários “ativos”, prontos para combater as “ordens fabricadas”, são exemplos de resistência e mobilizações sociais perpassadas por meio, também, da experiência do Grita nos bairros. Para alcançar tais objetivos, as estratégias do coletivo foram diversas, entre elas:

[...] Agora tinha-se a idéia e o grupo estava disposto a levá-la a cabo. Mas era preciso gente, com garra para fazer o trabalho, gente com capacidade e sem os vícios do teatro burguês. José Carlos em sua vivacidade atentou para a idéia da realização de um curso de iniciação ao teatro. Dele saíram mais alguns jovens dispostos a seguir com e no Grita pelos bairros e favelas da cidade e pelo

interior do Estado, levando o teatro popular ao seu verdadeiro dono, o povo. Vinham as levas de atores, muitos dos quais desistiam no meio da estrada. Mas destas levas foram ficando os mais comprometidos com a arte popular, os quais empunhavam uma única e afiada arma na defesa dos interesses do povo sofrido, o teatro (Jornal *Nação Cariri*, set/out 1982, p. 17).

José Carlos, engenhosamente, tratou de envolver o Grita com a comunidade, pondo estes não apenas como espectadores, mas também como atores. O estabelecimento do grupo em uma comunidade e a realização de um curso de iniciação ao teatro supera toda e qualquer proposta de teatro popular que estava sendo realizado na época. O teatro não passou por essas pessoas, o teatro “enraizou-se” entre os sujeitos da comunidade. Muitos jovens dessas comunidades participaram do Grita e se envolveram de forma ainda mais ativa no trato de sua própria realidade.

Isso não significa que o processo tenha sido fácil, muitas adversidades e contratempos rondaram o coletivo, como, a inicial insegurança dos atores para com o formato de apresentação fora dos palcos:

#### OS CAMINHOS DA LUMINURA

[...] Em dezembro de 77, por ocasião do Natal, o GRITA estreava “O Reino da Luminura, ou a Maldição da Besta Fera” com dois grandes avanços para o movimento de teatro popular que desencadearia. Primeiro, estreava, numa favela, a “Favela da Muriçoca”. Segundo, trabalhando

com seu elenco sem palco, sem acústica, sem nenhum luxo especial, mas com seu belíssimo guarda-roupa (não ostensivo) e todos os adereços necessários à peça, em perfeita ordem.

A primeira representação trouxe um clima de insatisfação ao Grupo. Havia um não sei o quê que desagradou aos atores. Coisas como a falta de domínio daquele público desacostumado ao teatro, ou o problema com as falas dos estreatantes, ou ainda falta a clareza ao dizer o texto. Mas o resultado final poderia ser considerado positivo. E por que?

Já no início da temporada o GRITA havia estabelecido que todas as apresentações de bairro seriam precedidas de uma conversa e sucedidas de uma avaliação em forma de debate. Mais tarde tomaríamos consciência de que o debate era mais ou menos viável na sua forma espontânea.

No caso da Muriçoca conseguimos captar de alguns espectadores que ficaram depois que o espetáculo terminou, que passara para a gente da favela toda a idéia de necessidade de organização contida na peça. Além, claro, das concepções de mau e bom. (Jornal *Nação Cariri*, set/out 1982, p. 18)

Mas com o passar do tempo e a gradual “adaptação” dos atores ao novo formato, tanto os espetáculos como o envolvimento com a comunidade se tornou mais fácil e orgânico. Características para uma melhor compreensão cênica, tais como, ampliação da expressão da face, maior propagação vocal e a simplificação do texto, foram as adaptações necessárias, articuladas, inicialmente, com o espetáculo *O Reino da Liminura*.

Retomando a matéria do jornal *O Povo*, de janeiro de 1978, que destacamos anteriormente, ao fim da citação realçada, descreve-se a relação dos patrocinadores do grupo que viabilizaram o espetáculo *Reino da Luminura*, sendo: SNT, DAC, SCE, O Povo e Armazéns do Sul.

Sabemos que o SNT refere-se ao Serviço Nacional de Teatro, SCE – a Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social do Estado do Ceará –, que apoiou o grupo por intermédio do Auxílio Montagem. Porém, não conseguimos maiores informações sobre a sigla DAC, possivelmente – Departamento de Arte e Cultura. Além dos patrocínios privados do jornal *O Povo*, do Armazém do Sul e, posteriormente, com a Fazauto.

Destaca-se que o patrocínio, no contexto em que o grupo estava envolvido, como um movimento político de organização dos grupos amadores que criticam a forma como funciona a política de verbas culturais, é contraditório e até surpreendente. É compreensível o interesse mercadológico do jornal, que percebia o destaque que o grupo estava ganhando. Sobre esse ponto Silva (1992) afirmou:

[...] O Grita contava com o apoio publicitário, adquirido a partir de pessoas amigas que expressavam uma postura progressista e compartilhavam com o poder econômico da época. Ao grupo era dirigido, também após muita batalha e obediência, à burocracia governamental, uma fatia da verba

que o Estado desembolsava dentro do esquema da “política cultural” desenvolvida no País através do MEC – Serviço Nacional de Teatro e Secretaria de Cultura (SILVA, 1992, p. 92 e 93).

Ou seja, saber angariar verbas de patrocínio, fossem públicas ou particulares, revela uma tática habilidosamente utilizada por José Carlos e o Grita. Apesar dos objetivos e anseios do grupo, era compreendido que sem financiamento e propagação midiática todo esforço poderia ser em vão, provando mais uma vez que Zeca, como era conhecido, subverteu caminhos que se mostravam limitadores e usou a favor de seu projeto, mesmo se prestando a certa “obediência” e se enquadrando à “burocracia governamental”, como cita Silva.

Sobre os espaços utilizados pelo Grita, identificamos, em jornais e bibliografia, os seguintes lugares: Pirambu; Favela da Muriçoca, no bairro Antônio Bezerra; Bela Vista; Cidade Aflita, que se torna Jardim Nova Esperança; Comunidade de Santa Fé do Cajueiro Torto, em Messejana, ou só comunidade “Cajueiro”; Favela Gonçalves Dias, próximo à Igreja de São Raimundo, no bairro Porangabuçu; Carlito Pamplona; Dias Macêdo e Favela da José Bastos.

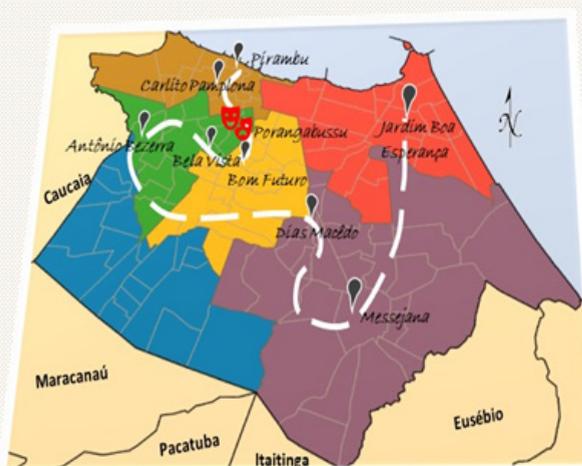
[...] A primeira apresentação nos bairros se deu em Antônio Bezerra (1976) no palco do Seminário São Vicente de Paulo, mas o público era o da favela da Muriçoca, localizada ao lado

do Seminário. Um contingente de quinhentas pessoas de todas as idades – homens, mulheres, crianças – superlotaram o auditório, na ânsia de presenciar o “drama” (SILVA, 1992, p. 114).

A primeira apresentação registrada do Grita marcou o “pontapé inicial” tanto da forma com que o grupo passou a atuar, bem como os próximos trabalhos que desenvolveria na favela da Muriçoca. Porém, a primeira apresentação ocorreu com o espetáculo *Morte e Vida Severina* que, apesar de ter obtido grande relevância nas apresentações da Emcetur, não obteve o destaque e o debate esperado na comunidade e nem na apresentação que se sucedeu no bairro Pirambu, principalmente por conta da linguagem do texto dramaturgico.

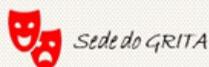
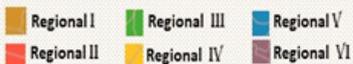
Para representar visualmente os deslocamentos do Grita, produzimos a seguinte figura de localização:

## Percurso do GRITA em Fortaleza



- Igreja do Pirambu - 1977 - Espetáculo Morte e Vida Severina
- Antônio Bezerra, Favela da Muriçoca - 1976 - Espetáculo Morte e Vida Severina
- Palco do antigo Seminário São Vicente de Paulo - 1977 - Espetáculo Morte e Vida Severina
- Favela da Muriçoca - 1977 - Espetáculo O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera
- Bela Vista - 1978 - Espetáculo O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera
- Granja de Santa Fé do Cajueiro Torto - 1978 - Espetáculo O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera
- Jardim Nova Esperança - 1978 - Espetáculo O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta-Fera
- Porangabussu, Teatro da Igreja de São Raimundo - 1979 - Putz, a menina que buscava o Sol

Município de Fortaleza por Regionais



Fonte: produzido pela autora

Intitulado como “Percurso do Grita em Fortaleza”, a figura tem como principal objetivo demonstrar visualmente o deslocamento do Grita dentro da cidade. Como podemos observar, o município está dividido entre as cinco regionais, que são representadas com cores diversas. Seguindo uma linha de ordem espacial, podemos observar o seguinte esquema: **Igreja do Pirambu** - 1977 - Espetáculo *Morte e Vida Severina*; **Favela da Muriçoca**, Antônio Bezerra - 1976 - Espetáculo *Morte e Vida Severina*; **Palco do antigo Seminário São Vicente de Paulo**, Antônio Bezerra - 1977 - Espetáculo *Morte e Vida Severina*; **Favela da Muriçoca**, Antônio Bezerra - 1977 - Espetáculo *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera*; **Bela Vista** - 1978 - Espetáculo *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera*; **Granja de Santa Fé do Cajueiro Torto** - 1978 - Espetáculo *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera*; **Jardim Nova Esperança** (Antiga Cidade Aflita) - 1978 - Espetáculo *O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta-Fera*; **Teatro da Igreja de São Raimundo** (Bairro de Porangabussu - atendia a Favela Gonçalves Dias, vizinha) - 1979 – Espetáculo *Putz, a menina que buscava o Sol* e **José Bastos** - 1980 - Espetáculo *Fala Favela*.

Os bairros Carlito Pamplona e Dias Macêdo estão localizados na figura, porém, não estão relacionados a nenhum espetáculo. Esses bairros são citados em jornais e entrevistas, no entanto, não achamos nenhuma referência aos espetáculos que

por lá passaram, nem sobre a data dessas apresentações. Acreditamos ter ocorrido durante o circuito da peça *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera*, mas não podemos dar certeza.

Outro ponto que queremos dar destaque é que quando observamos toda a imagem percebemos o quanto o grupo conheceu e se envolveu com a periferia da cidade. As trilhas que marcam o percurso do Grita na figura, além de comprovar a presença do grupo em, praticamente, todas as regionais, circundam os bairros mais nobres. A periferia era exatamente onde o grupo queria estar e isso fica ainda mais evidente com a análise dessa figura de localização.

Por fim, destacamos as máscaras vermelhas do teatro que, na imagem, representam o local que o Grita fez sede. Segundo os jornais, já apontados anteriormente o grupo instala-se na comunidade de São Raimundo. Nesse local, os atores utilizavam o auditório da Igreja de São Raimundo e, em contrapartida, realizavam oficinas, intervenções e apresentação de espetáculos para a comunidade. Alguns moradores fizeram parte dessa experiência.

O grupo ultrapassou os limites da cidade e não duvidamos que ajam mais do que nove locais percorridos na urbe. Embasados com estudos de Aldigueri (2017), Barros (2018) e Oliveira (2014) percebemos eixos em comum em todos os espaços percorridos pelo Grita. Em geral, tratam-se de locais “esquecidos” ou mesmo “perseguidos” pelo poder público, com habitações precárias e expostos a deficiências sanitárias insalubres, além de

permeados de pobreza e miséria de recursos básicos, quiçá de entretenimento e diversão. Outro ponto de encontro em praticamente todos esses espaços era o movimento comunitário em prol do bairro. Os moradores, em geral, se articulavam e se engajavam em lutas por várias temáticas de interesses locais, tais como a manutenção daquela terra/ espaço, infraestrutura básica, entre outros.

Para melhor entender a dinâmica desses locais e sobre a apresentação dos espetáculos nos bairros, destaca-se que:

[...] No caso da Muriçoca, havia um somatório de problemas. A Favela era praticamente um alinhamento de casebres que marginavam um riacho. Dali vinha-lhes a água, o caranguejo pego mais próximo ao mar. Aquilo era o centro de suas vidas e lazer dos seus filhos. Sem saneamento e com a polícia no encalço de todos. Mas todos viviam desorganizada, no cada um por si, e Deus por todos. Já havia sido começado um trabalho de conscientização por lá, mas por ter sido feito por religiosos, não se pode aquilatar se era um trabalho “para andar por seus próprios pés” como sugerem os peregrinos na “Luminura” ou se era um trabalho assistencialista, mais ao gosto dos “penitentes”.

Como já dissemos, antes do GRITA levar o espetáculo à Muriçoca a comunidade foi visitada duas vezes. Na primeira, a data do espetáculo foi marcada de comum acordo com alguns de seus moradores. Algumas pessoas eram conhecidas do GRITA de quando da passagem de “Morte e Vida Severina”. A outra vez foi para conversar com os

moradores sobre suas vidas, “fazer amizade”, como dizia Oswald Barroso, que também era ator do espetáculo, representando o chefe dos peregrinos.

Depois do espetáculo procuramos estas pessoas conhecidas, e obviamente eram as mesmas que tinham se comprometido a ajudar na desmontagem do cenário e do quadro de luz, na guarda das roupas e adereços em geral. (Jornal *Nação Cariri*, set/out 1982, p. 18)

Como podemos perceber, a escolha dos espaços não era ao acaso. Apesar de o trecho se referir à passagem pela favela da Muriçoca, podemos traçar algumas congruências entre esses espaços. Entre os aspectos, a desassistência por parte do Estado que, na maioria das vezes, como apontamos acima, estava mais preocupado ou em vigiar a comunidade ou em removê-los espacialmente. Outro ponto é o contato por intermédio de uma movimentação ou organização dos moradores locais que eram assistidos por ONGs ou entidades religiosas. E, por fim, a familiaridade com o Grita, que, no caso da Muriçoca, já havia se apresentado na comunidade anteriormente, ou seja, sabia exatamente a quem procurar e contatar para viabilizar e organizar essas apresentações.

Seguiu-se um longo caminho de apresentações. Todas elas cheias de novidades. Como a temporada da Bela Vista, que dado o nível de organização da comunidade, mereceu uma reunião, depois dos espetáculos, com sua liderança.

Quase quarenta espetáculos. Algumas vezes eram feitos mais de um espetáculo por comunidade. E cada espetáculo manifestava mais uma novidade necessária ao espetáculo que ia se enriquecendo.

[...] Outra apresentação digna de nota foi na favela da Cidade Aflita que, depois de muito sofrimento, conseguira ser conhecida como Jardim Nova Esperança. Ante a dificuldade de apresentar a peça nos bairros, por faltar um local fechado, com condição de cobrar ingresso, havia-se chegado à conclusão de que precisava-se de um circo. E partiu-se para a concretização da idéia.

[...]A primeira vez que o “penico sem tampa” foi armado foi no Jardim da Nova Esperança, onde o Grupo passara todo o dia e havia combinado de almoçar na casa de um dos líderes da comunidade. A noite o circo encheu. Encheu e foi difícil o controle da criançada que ficara querendo adivinhar o que havia por trás do local onde estávamos – nosso camarim improvisado. Além do saldo negativo de algumas furadas na nossa lona feita de algodãozinho, o grupo foi surpreendido em meio à encenação da morte da Besta-Fera. Nesta altura o público resolveu participar da “brincadeira” para também acabar com a besta. O resultado foi a estupefação de alguns atores, o medo de outros, e a autoridade assumida por uns poucos para que tudo voltasse à normalidade e a peça pudesse ter andamento.

Até hoje o GRITA discute se foi bom ou ruim a intervenção do Jardim da Nova Esperança, classificando uns de uma dificuldade eventual, outros de um momento de entrosamento total frustrado pela falta de preparo do grupo.

Avaliou-se também como importante a apresentação acontecida em Santa Fé do Cajueiro Torto, em Messejana. A comunidade de “Cajueiro” tinha um nível de organização do mesmo teor do Jardim Nova Esperança. Se numa a comunidade tinha sua própria escola e clube construído pelos moradores, na outra os moradores tinham conseguido um posto de saúde que funcionava a contento.

No “Cajueiro” a resposta ao espetáculo veio em forma de brinquedo dos próprios meninos daquele lugar. As crianças, ali, carentes de qualquer diversão, e de posse do cordel no qual fora impresso a peça, resolveram fazer do texto a sua brincadeira. Só que o resultado foi mal, pois o ator que fazia a besta-fera apanhou dos colegas além da conta. Aí ressaltamos a importância da impressão da peça em cordel, que era vendida ao final e antes de começar cada espetáculo. (Jornal Nação Cariri, set/out 1982, p. 18 e 19)

Nossa ideia inicial era fazer uma análise das apresentações nessas comunidades por meio da realização de entrevistas com possíveis espectadores. Apesar da nossa busca, foi frustrante perceber que seria o mesmo que procurar “uma agulha no palheiro”, como diz a expressão popular. As comunidades estão transformadas, renomeadas, muitos foram os que se mudaram, faleceram ou nem lembram direito desse período.

Por conta disso, passamos a garimpar matérias que nos ajudassem a entender minimamente essa experiência. Por meio desse recorte podemos apontar, mesmo que superficialmente, o que foram essas

práticas e trocas artísticas. Mas o ponto que é indiscutível é a capacidade que o grupo e, em especial o espetáculo, tem de se metamorfosear de acordo com a demanda da comunidade. Entendendo teatro como a “Arte do Efêmero”<sup>63</sup>, ou seja, passageira, efetivada no instante em que está sendo vivido, conseguimos por meio do trecho detectar um novo ciclo que se iniciava a cada apresentação.

Como foi na comunidade do Jardim Nova Esperança, nas proximidades do Hospital do INPS (Instituto Nacional de Providencias Sociais), que o grupo percebeu a real necessidade de uma lona, após a enorme participação da comunidade local. Tal lona só se tornou possível com o patrocínio público e privado já destacado anteriormente. E foi na comunidade “Cajueiro” que as crianças, “brincando de fazer teatro”, levaram o vilão tão a sério que quase a brincadeira acabou de forma não tão divertida para a criança que imitava a “Besta-Fera” na brincadeira.

As peripécias são importantes quando nos aproximam das experiências vividas pelo Grita nas comunidades. As minúcias demonstram peculiaridades características e intrínsecas de cada bairro. Cada qual com seus problemas cotidianos, com sua organização comunitária, enfim, com suas demandas sociais e simbólicas.

Outra matéria que encontramos foi quando a peça O Reino a Luminura foi censurada e o jornal Mutirão publicou matéria na seção “Cartas”, em setembro de 1978. Nesta publicação, destacou várias informações importantes sobre o

| 63 | De acordo com Magaldi (1994) o teatro é caracterizado pelo instante em que ele ocorre, pois a interação entre atores e a plateia é única. Cada apresentação é singular, é um novo espetáculo.

deslocamento do grupo e do espetáculo pelas comunidades e bairros. O texto foi dirigido às várias entidades e pessoas, entre eles as organizações de bairros. Nessa matéria, o autor procura destacar os números quantitativos relacionados às apresentações nos bairros. A carta enumera 31 encenações, com um total de 5.500 espectadores, e afirmava a apresentações em 19 bairros.

Desta forma, nota-se que o trabalho de “base” realizado pelo Grita nas comunidades foi bem significativo, principalmente quando comparamos a quantidade de locais contemplados e a quantidade apontada de espectadores. Percebendo a força desse trabalho, o grupo valeu-se de duas estratégias. Uma foi a escolha de um local fixo para poder melhor aprofundar o trabalho com a comunidade e o outro foi a realização de um seminário para avaliar as experiências e recrutar/selecionar novos integrantes:

De grupo itinerante passou a ter endereço certo, podendo assumir uma influência mais duradoura. Com a aquiescência do Vigário da Igreja de São Raimundo e a cessão do auditório, o Grupo se instala e permanece no bairro de Porangabuçu, além de alguns integrantes, entre eles o próprio diretor artístico, que fixa residência no mesmo local.

A escolha da paróquia de São Raimundo não foi tão aleatória como possa parecer. Um dos membros do Grupo trabalhava na FASE que inicia um projeto de ação comunitária no bairro e orienta um grupo de jovens que tencionavam fazer teatro e ocupar o auditório.

[...] Alguns integrantes do grupo iniciam um trabalho com os membros da Favela Gonçalves Dias... (SILVA, 1992, p. 121 e 122).

[...] Em fevereiro, aproveitando a semana santa de 78, os integrantes do Grupo Independente de Teatro Amador reuniram-se em Pacatuba para realizar um seminário de três dias com o objetivo de avaliar o trabalho e o crescimento dos atores e sua compreensão da atividade. O GRITA queria saber por que caminhos rumava, e preparar-se para as consequências. As perspectivas de trabalho eram muitas e os convites chegavam de todos os bairros onde havia trabalho de base.

O seminário foi surpreendente. Descobriu-se principalmente nos novos integrantes do GRITA, especialmente os que vinham de camadas mais simples da população, engajavam-se no trabalho e cresciam em nível de consciência política numa velocidade assustadora, bem como descobriu-se que alguns elementos não se compatibilizavam com o trabalho e, devido à sua própria opção de vida, não tinha condição de aceitar tantos espetáculos nos bairros, de convivência com o povo dos bairros, de aceitação de sua condição de pobreza. Enfim, sentiam falta do estrelato. (Jornal *Nação Cariri*, set/out 1982, p. 19)

Com a decisão de se fixar e aprofundar o trabalho na comunidade, o grupo se estabeleceu na Igreja de São Raimundo, iniciando junto com a FASE um projeto artístico comunitário. O trabalho servia como contrapartida pelo uso do espaço para as apresentações. Essa aproximação cada vez mais evidente com os movimentos comunitários

e, em especial, com a população da comunidade do São Raimundo, suscita muitas reflexões, afinal, o trabalho estava se tornando cada vez mais visceral e orgânico.

De forma que um seminário de avaliação do trabalho, na perspectiva de trilhar novos caminhos, demonstrou ser um trajeto mais coerente para alinhar o pensamento do coletivo, bem como instigar o debate e abrir portas para novos integrantes, que vieram a surgir por meio da troca de experiências artísticas dentro da comunidade.

Toda essa trajetória e estratagemas trilhadas pelo Grita parece achar completude nessas duas últimas empreitadas. Entendendo como “*estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado” (CERTEAU, 2012, p. 93)

Por fim, compreende-se que o grupo se tornou referência junto ao trabalho comunitário. O Grita passou a ser modelo, um “sujeito de querer e poder”, uma instituição coletiva organizada e pensada, inclusive por meio de seminários, sendo que a estratégia de apropriação desenvolvida pelo grupo se tornou um “medidor de forças” no espaço urbano comunitário. Tal realidade perpassou pelo poder de seleção e exclusão de integrantes, promoção de autonomia para lutar por políticas e espaços públicos culturais, buscar fomento, estímulo e incentivo no agrupamento de coletivos amadores em todo o País, além de referência para o

desabrochar e para a militância de grupos pontualmente localizados, bem como comunitários. Essa compreensão, conforme a citação no início deste último tópico, ofereceu continuidade e eternizou o grupo na memória teatral da cidade de Fortaleza.



## Conclusão

“O teatro não muda o mundo; só pode nos dar a consciência da necessidade de mudar o mundo.”  
(DORT, 1977, p. 389 *apud* SILVA, 1992, p. 167)

Essa citação talvez seja o melhor resumo do que foi a experiência do Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA. Conscientes da necessidade de mudar o mundo, o coletivo não se conformou apenas no fazer teatral. Era preciso ir além. Essa pesquisa foi um dos caminhos possíveis para análise da trajetória do Grita. Seu período de existência extrapola nosso recorte temporal, o grupo ainda fica em atividade até o ano de 1993, registrando uma nova fase de sua experiência artística nos anos iniciais da redemocratização do Brasil.

Passada a efervescência política, o GRITA não abandonou o teatro. O fazer teatral para os integrantes era a base, era algo muito importante que estava na vida dessas pessoas antes da sua entrada no movimento. (SILVA, 1992, p. 160)

O teatro como força motriz dos integrantes do Grita ainda se faz presente. Durante essa pesquisa, muitos foram os artistas e os grupos que permanecem em atividade hoje por conta da vivência proporcionada pelo coletivo. Mas como eles conseguiram tamanha repercussão?

Amparados por uma teia articulada de apoios e conexões, o Grita desenvolve táticas que permitem que o coletivo não somente desenvolva seu trabalho artístico na comunidade como também são acolhidos como partícipes no movimento de organização popular, social e periférico. Entre essas maneiras de fazer, destacamos a participação relevante de Regina Brandão e seu trabalho na FASE. Com certeza, sem esse contato a dinâmica do grupo pela cidade seria um tanto mais complicada. A existência, a insistência e a resistência do Grita em se comunicar por intermédio de seu trabalho artístico é preponderante no surgimento e desdobramento tanto do Teatro de Periferia quanto da viabilização do uso do teatro como representação simbólica da realidade vivida pelos moradores das comunidades que tiveram a oportunidade de experienciar essa troca.

O Independente começou a entender que era popular o teatro que explicitasse as diferenças de classe, e deixasse bem claro no texto a situação de opressão das classes dominantes sobre as subalternas, o papel que exercem os meios de comunicação na sociedade, apresentando os interesses dos dominantes como universais. Nesse sentido, o GRITA direcionava o seu potencial artístico na formação crítica da consciência de classe e recusava, através dos debates esclarecedores pós-espetáculos, os projetos ideológicos destinados a manter o “status quo”, optando por um novo projeto de modelo “revolucionário”. (SILVA, 1992, p. 110-111)

Ou seja, o objetivo do Grita foi alcançado. Mas não por acaso, pois, por meio da arte, se fizeram resistência! As respostas as nossas problemáticas foram desnudando-se a cada entrevista coletada e a cada conexão estabelecida entre as repercussões analisadas nos jornais e o conteúdo teórico e ideológico que permeavam a escolha de cada espetáculo. Por tanto, podemos dizer que o Grita utilizou como tática de resistência cultural os seguintes aspectos: A capacidade de articulação política e social de seu primeiro líder, José Carlos Matos; O acesso aos espaços periféricos viabilizados por Regina Brandão; O relativo acesso aos meios de comunicação, em especial, os jornais, para que o grupo pudesse promover seu trabalho, resistir à censura e travar embates pelo direito de uso dos espaços teatrais da cidade.

O que é resistência? Resistência para que e para quem? Que tipo de resistência expressou esses grupos de teatro? Como explicar que um agrupamento de pessoas, que se envolveu com produção e o consumo de um espetáculo teatral (nas condições econômicas e sociopolíticas por que passa o País), venha apontar saídas para essa situação e contribuir para a transformação da sociedade? Como explicar e entender se não na perspectiva de que as pessoas têm fome de fantasia, tanto quanto de arroz com feijão? E é na fantasia, no sonho, na ilusão, no desejo de ser feliz que o indivíduo dimensiona a história e se coloca no contexto real. (SILVA, 1992, p. 161)

“As pessoas têm fome de fantasia”, existe maior resistência do que viver enquanto te obrigam a sobreviver? Onde estavam as políticas culturais para as populações de bairros periféricos? Como o Grita chega, cria vínculos e se estabelece nesses locais?

Em relação à apropriação espacial e cultural da cidade, o Grita articula suas *estratégias*, principalmente no tocante aos desenvolvimento do trabalho nos bairros, a fim de que um “passo a passo” fosse seguido, garantindo a permanência duradoura e bem quista pelos moradores locais. Não adiantava apenas ter o acesso, era preciso manter a porta aberta na comunidade. Dessa forma, os encaminhamentos deveriam assim proceder: primeiro visitar o bairro, conhecer as lideranças locais, dialogar, contar com a comunidade. O grupo não seria imposto, e, sim, acolhido, todos ajudavam. Na data das apresentações, os integrantes passavam o dia no local. Almoçavam junto com os moradores e faziam toda a preparação coletivamente. Essa dinâmica tornou possível a naturalização da arte e dos artistas nesse ambiente, abrindo caminhos para a formação de novos grupos e coletivos em todas as periferias da cidade.

Essa apropriação e articulação política e social pelo Grita foi tão forte que, além de estabelecer sede no bairro São Raimundo, José Carlos passa a pensar e trabalhar nacionalmente pelo Movimento de Teatro Amador. Essa organização abriu perspectivas para trilhar caminhos ainda mais amplos, tais como os Festivais de Teatros Amadores. Essas experiências serviram de incentivo inicial para fomentar a disputa pelos teatros oficiais da cidade.

O teatro tem uma vocação política, e esta só cumpre sua finalidade quando, no término do espetáculo, o espectador encontra a si mesmo, à sociedade, a sua situação política, tornando-se mais capacitado para agir sobre a realidade transformando-a. (SILVA, 1992, p. 172)

O movimento se agiganta, não falamos mais apenas do Grita. A cidade é percebida como um todo e as lutas, as questões, as críticas, as denúncias, poderiam e deveriam ter acesso livre e garantido em todo e em qualquer espaço público de Fortaleza. Era um movimento político.



# Referências

AARÃO, D. **Ditadura Militar, Esquerda e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Revolução Faltou ao Encontro**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ALEA, T. G. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1984.

ALDIGUERI, C. **Metamorfose da terra na produção da cidade e da favela em Fortaleza**. São Paulo: Tese de Doutorado da Universidade de São Paulo (USP), 2017.

AZEVEDO, K. **Mutirão: Jornal Alternativo do Ceará (1977/1982)**. Museu do Ceará Secretária da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

BARREIRA, I. A. F. **O reverso das vitrines: conflitos urbanos e cultura política em construção**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

BARROS, A. **Retirar, afastar e esconder: erradicação de favelas e exclusão socioespacial na cidade de Fortaleza (1972-1979)**. Fortaleza: Dissertação Universidade Estadual do Ceará (UECE), 2018.

BARROSO, O. **Periferia: poemas e canções**. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1985.

\_\_\_\_\_. **Histórias Populares (O Reino da Luminura)** e literatura de cordel. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 1984.

\_\_\_\_\_. **Almanaque Poético de Uma Cidade do Interior.** Ceará, Nação Cariri, 1982.

\_\_\_\_\_. **Poemas do Cárcere e da Liberdade.** Fortaleza, Edição Mutirões do Povo – série Poesia – Palma Publicações e Promoções Ltda, 1979.

\_\_\_\_\_. **O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta-Fera.** Fortaleza, 1976.

BATISTA, N. **Nos Palcos da História:** Teatro, política e Liberdade, Liberdade. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

BATISTA, N; ROSELL, M. **Teatro e História:** uma proposta metodológica. História e Cultura, Franca, v. 6, n. 2, ago-nov. 2017.

BENNATON, P. **Deslocamento e invasão** – estratégias para a construção de situações de intervenção urbana. Florianópolis: Udesc, 2009.

BLOCH, M. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOSI, E. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 2ª. ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Edusp, 1987.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massa e cultura popular:** leituras de operárias. 7. Ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico.** Portugal: Edições 70, Maio de 2015.

\_\_\_\_\_. **Campo de Poder, Campo Intelectual.**  
Espanha: Quadrata, 2004.

BRESCIANI, M. S. **Cidade e história.** In: OLIVEIRA, L. L. (Orga.) Cidade: história e desafios. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro.** [Trad. Fiana Pais Brandão]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMUS, A. **Calígula.** Lisboa, Editora: Livros do Brasil, 2002.

CANDAU. **Memória e Identidade.** Revista Memória em Rede, Pelotas, dez.2009/març.2010, v. 1, n. 1, p. 5-15.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CARDENUTO, R. **Dramaturgia de avaliação:** o teatro político dos anos 1970. Estudos Avançados, v. 26, n. 76, 2012.

CARREIRA, A. **Teatro de invasão:** redefinindo a ordem da cidade, in LIMA, E. F. W. (org.). Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: Vozes/7 Letras, 2008.

CASTRO, W. **No tom da canção Cearense:** do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979). Fortaleza: Edições UFC, 2008.

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, R. **Formas e sentido.** Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.

CORRÊA, R. L. **Região e Organização Espacial.** São Paulo: Ática, 1986.

COSTA, C. **Censura em Cena:** teatro e censura no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

DAVEL, SANTOS, **Gestão de Equipamentos Culturais e Identidade Territorial:** Potencialidades e Desafios. Revista Pensamento e Realidade, v. 33, n. 1, p. 109-134, jan./mar. 2018.

DE AQUINO, R. **Um tempo para não esquecer:** 1964-1985. Rio de Janeiro, 2010.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Teatro do sem jeito manda lembranças:** um pequeno estudo sobre o espectador do teatro épico. In: KRAMER, S. & LEITE, Campinas, SP: Papyrus, 1998.

DUNN, C. **“Nós somos os propositores”:** vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. Uberlândia: ArtCultura, v. 10, n. 17, p. 143-158, jul-dez. 2008.

FARIAS, A. **Além das Armas:** guerrilheiros de esquerda no Ceará durante a ditadura militar (1968-72), Fortaleza: Livro Técnico, 2007.

FERREIRA, M, e AMADO, J. **Usos e abusos da História Oral**. 7ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

GARCIA, S. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALL, M. **História oral**: os riscos da inocência. O Direito à Memória. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

HERMETO, M. **O Engajamento, entre a intenção e o gesto**: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar. In: REIS, Daniel Aarão et al. (org.). *A Ditadura que Mudou o Brasil: 50 anos do Golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

HOLLANDA, H. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e desbunde, 1960-1970. – Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

JUCÁ, G. **A Oralidade dos velhos na polifonia urbana**. Fortaleza, Premius, 2011.

LUCA, T. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. Apud PINSKY, C. B; LUCA, T. R. *O Historiador e suas Fontes*. São Paulo: Contexto. 2009.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. 4ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

MAIA, E. **Memórias de luta**: ritos políticos do movimento estudantil universitário (Fortaleza, 1962-1969). Fortaleza: Edições UFC, 2008.

MOREIRA, T. **O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera**: Teatro Censurado em Fortaleza. Fortaleza, Trabalho monográfico – Universidade Estadual do Ceará (UECE), 2011.

NAPOLITANO, M. **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2016.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Annablume, 2001.

NOVAES, A. **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

PATRIOTA, R. **O Historiador e o teatro**: texto dramático, espetáculo, recepção apud PESAVENTO, S, J. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Representações**: uma trajetória. Porto Alegre, v. 1, n. 23/24, jan./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. **Escrita, linguagem, objetos**: leituras de história cultural (org.). Bauru, SP: EDUSC, 2004.

QUEIROZ, M. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa – Tomo III.**  
Campinas, SP: Papirus, 1994.

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

TEIXEIRA, F. **Prazer e crítica:** o conceito de diversão  
no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

VIDAL, M. **Imprensa e Poder.** Fortaleza: Secretaria  
da Cultura e Desporto do Ceará, 1994.



# Galeria de imagens

# O REINO DA LUMINURA

## OU A MALDIÇÃO DA BESTA-FERA



LOCAL

DATA

HORA

Com o apoio de:

S.N.T. — FUNARTE — M.E.C. — SECRETARIA DE CULTURA

**Café Guimarães** — Um senhor Café!

© 1964 V.F. Co.

Cartaz do espetáculo "O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera"



Foto do espetáculo “O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera”

2,0 Volume

# O REINO DA LUMINURA

## OU A MALDIÇÃO DA BESTA-FERA



Imagem da capa do cordel do espetáculo “O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera”

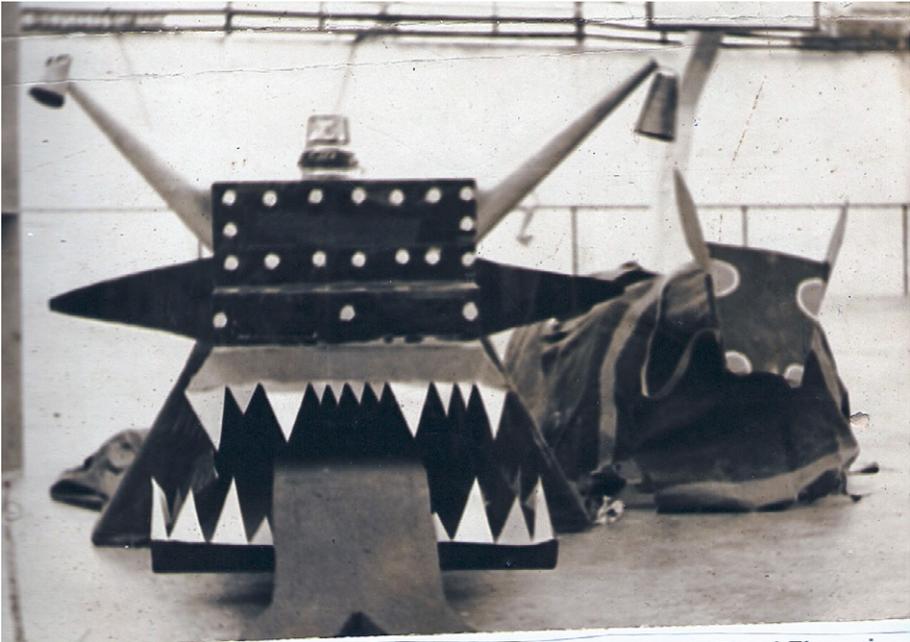


Imagem da personagem Besta-Fera, do espetáculo “O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera”

PANFLETO DISTRIBUÍDO NA PEÇA "FALA FAVELA" 81

**1a. CARTA DOS SOLIDÁRIOS**

(OU POEMA POSTAL DO POVO)

O povo resiste:  
eis sua força  
sua promessa de dinamite

O povo assusta:  
rio grávido à espera  
do tempo nas ruas

O povo resiste:  
bomba que se inaugura  
no meio da praça

o povo assusta:  
enchente que ameaça  
a propriedade injusta

o povo resiste e assusta:  
bomba-rio crescendo  
nas águas da luta

(CENA DO GOVERNADOR)

Panfleto distribuído no espetáculo "Fala Favela", em 1981

F A L A F A V E L A

Ficha Técnica:

Slides/fotos	- Sílas de Paula	Violões	- - Vald e Paraíba
Músicas	- Caló	Sonoplastia	- Nirto Venâncio
Figurinos	- Dani Damião	Percussão	- Milton Fiore
Direção	- José Carlos Matos	Iluminação	- Júlio Brasil
Texto	- Aário Spínola	Coreotécnica	- Elder Ramos
Narração	- Luciano Cléver	Cartaz	- Paulo Ess

Colaboradores: Roberto Lobo (Hospital Myra y Lopes)  
Joana Borges                      Bené Fonteles  
Jacqueline                        Ieda  
Verônica e Elgma                Nadja  
Gerardo Filho                    José Albano  
Rádio FM O Povo

Elenco - José Carlos Matos, Ivonilo Fraciano, Sérgio  
Ángelo, Clara Angélica, Fanelon Rocha, Elza  
Ferreira, Graça Freitas, Ximenes Prado, Paulo  
Ess, Socorro Moura e Sônia Santos.

- Dedicamos este trabalho aos que lutaram ao longo  
de toda a história da Favela José Bastos, e aos  
que continuam lutando no sentido de assegurar o  
livre direito de morar.

Fortaleza, dezembro de '80

1980

Ficha Técnica do espetáculo "Fala Favela", em 1980

**POPULARES**  
**O POVO**  
**POR TELEFONE**  
**231.7239 - 231.3352**  
**E BALCÃO**  
**ASSINATURAS**  
**COMUNICADOS**  
**BALANÇOS**  
**E EDITAIS**  
**AGÊNCIA MAS**  
**MONSENHOR TABOSA,**  
**111 LOJA 135 E 139**  
**AGORA MAIS**  
**PRÓXIMO DE VOCÊ**

**CAIXA**  
**ECONÔMICA**  
**FEDERAL**

**AVISO**  
 A CAIXA ECONÔMICA FEDERAL fará realizar seleção para o cargo de Auxiliar de Escritório.  
 Os candidatos deverão ter escolaridade de 1o. grau - completo, e idade entre dezenove e vinte e três anos.  
 O salário é de Cr\$ 15.576,00 para jornada de 40 horas semanais.  
 As inscrições serão na Av. Pessoa Anta, 287, no horário normal de expediente, das 08.00 às 15.00 h, no período de 25 a 31 de março de 1981.

**SALGEMA INDÚSTRIAS QUÍMICAS S.A.**  
 Av. Assis Chateaubriand nº5.260  
 Maceió - Alagoas  
 CGC 12.298.919/0001-53  
 Capital Autorizado - Cr\$3.580.600.000,00  
 Capital Subscrito Integralizado - Cr\$2.792.173.989,56

solicitamos a nossos acionistas, subscritores das ações através de Inscritos Fiscais do anti-sistema 34/18, da SUDENE, que, no prazo de trinta dias, a partir da presente publicação, nos confirmem seu atual endereço, a fim de que as mesmas sejam enviadas às cauteias representativas das ações distribuídas em decorrência da incorporação de reserva de correção monetária, conforme deliberação da Assembleia Geral Ordinária de 25.04.1980.  
 A DIRETORIA

**VIDAMOS sr. José**  
 so Araqão Veras  
 ra profissional  
 94016 síre 247  
 samir sua função  
 de 48 horas,  
 Pedro Borges, 33  
 sol pena de seu  
 to ser rescindido  
 rdo c/o art. 482  
 da CLT. For-  
 18.03 de 81  
 tora Inhamuns  
 801G03776W19

**grupo grita**  
**apresenta**  
**no teatro**  
**universitário**



**DE 12 A 22**  
**DE MARÇO**

**APOIO**  
**FEDERAÇÃO NACIONAL DE TEATRO AMADOR**  
**FEDERAÇÃO ESTADUAL DE TEATRO AMADOR**  
**SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO**

**COLABORAÇÃO**  
**O POVO** **RÁDIO JORNAL**  
**O POVO FM**

**Mas tudo mesmo no O POVO**

900  
**UTILIDADES DO LAR**

**NOVOS TELEFONES**  
**DE EMPRESA DE MUDANCAS**  
**UNIBRAS PREFERIDAS**  
**234.1783 - 234.2204**  
**MUDE COM QUEM**  
**MUDA MELHOR**

902  
**Televisão/rádio**  
 VENDE-SE 3 rádios  
 PXS. Lacrados, sendo  
 2 Am. 23 Canais, um  
 cobra 148 GIL 384 Ca-  
 nais 8 mil, 10 mil,  
 55 mil. Tratar 223,  
 #271 Rua Frei Mar-  
 celino, 145 Parque Ara-  
 cá.  
 902L09510719

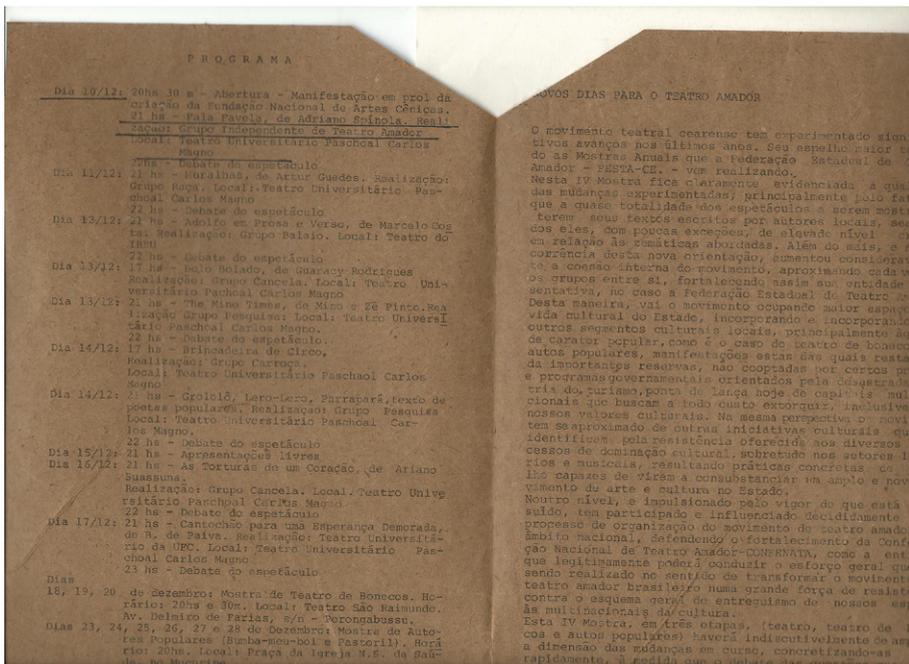
**VENDO projetor cinema**  
 16mm sonoro, tela  
 e 30 filmes tudo 40.  
 mil Granjeiro, na Pe-  
 dro Ponciano 208 fren-  
 te casa 4001 Sargento  
 Herminio  
 904B81276W21

**VENDO prática L41**  
 3 tele 135 NH T tele-  
 conversor 2x3x Fla-  
 ches eletrônicos anel  
 conversor para objetiva  
 rosca, Revelação pelo  
 sistema Curt filme grá-  
 tica 10 por cento de  
 abatimento. - Paléis  
 fotográficos todos os  
 tamanhos. Serviços de  
 reportagens, posters,  
 albums, cronos de  
 paisagens, flagrantes,  
 shows. Galeria Foto-  
 gráfica. Telefone 231-  
 8094 Edifício Digo 5o  
 andar sala 53.

**MUDAS gigantes de**  
 jambeiros, - vendo  
 lindas mudas pra  
 quem gosta de mui-  
 ta sombra e orna-  
 mentação, com ár-  
 vore nobre, tratar  
 com Francisco tel.  
 227.2487.  
 909B09314F6/4

913  
**Heleza**  
**SECADOR de<sup>a</sup> Ca-**  
**bido ArnoInunca foi**  
**usado) com 2 toucas**  
**e escova térmica,**  
**produto raro nas**  
**lojas por causa da**  
**grande procura. Ven-**

Recorte de jornal divulgando o espetáculo "Fala Favela", em 1981



Programa da IV Mostra Anual da Federação Estadual de Teatro Amador



**LOCAIS**

Fortaleza, 10/03/1981

## "Fala Favela" volta com nova temporada



Recorte de jornal divulgando com fotos o espetáculo "Fala Favela", em 1981

Fortaleza é  
minha pátria.  
Aqui fundei a  
república  
de meus  
versos numa  
calçada.

Minha Lei?  
Quem tocar  
nesta cidade  
passará pelo  
gume de  
minhas  
palavras.

Adriano Espínola

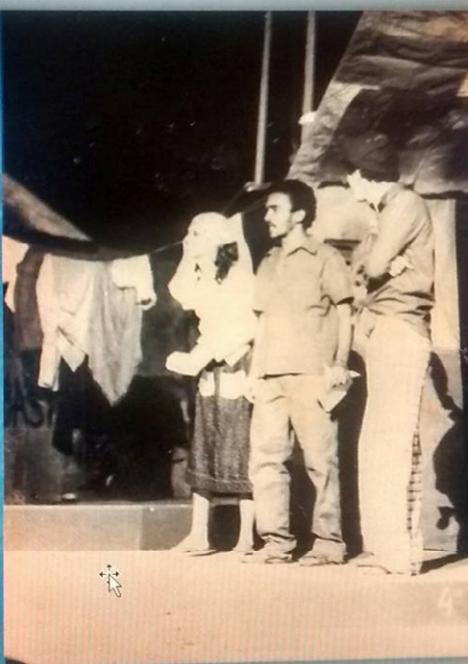


Foto e trecho do espetáculo “Fala Favela”, escrito por Adriano Espínola

## 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  
REIS**

Apoio Institucional

**PORTO  
DRAGÃO**



**INSTITUTO  
DRAGÃO  
DOMAR**



Universidade  
Estadual do Ceará

Apoio

Este projeto é apoiado pela Secretaria 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  
ALDIR  
BLANG**



**ceará  
cultura**  
SECRET



**CEARÁ**  
GOVERNO DO ESTADO  
SECRETARIA DA CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA

MINISTÉRIO DO  
TURISMO



**PÁTRIA AMADA  
BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL