

Grupos em discussão

Teatro Adolescente do Recife

Teatro Universitário Boca Aberta - Tuba

Cooperarteatro

Grupo Cênico Arteatro

Panorama Teatro

Teatro de Amadores de Pernambuco - TAP

Grupo Teatral Risadinha

Cia. Théspis de Repertório

Mão Molenga Teatro de Bonecos

INCENTIVO:



03

Leidson Ferraz / Organização

Memórias da
Cena Pernambucana

Memórias da

Cena Pernambucana

Leidson Ferraz / Organização

03



Diversidade cênica

Por pouco Pernambuco não fica de fora nos mais importantes livros da história oficial do teatro brasileiro. Se não fossem as tímidas referências a Hermilo Borba Filho – muito mais por suas pesquisas sobre o teatro popular do que por sua atividade como encenador ou dramaturgo – e ao Teatro de Amadores de Pernambuco, que conseguiu circular pelo Sul e Sudeste do país atraindo a atenção da mídia, estaríamos mingando à margem da margem de qualquer registro sobre nossa produção cênica. Viabilizado pelo Governo do Estado de Pernambuco, através do Funcultura, este projeto, *Memórias da Cena Pernambucana*, vem preencher um pouco desta lacuna.

A partir do depoimento dos mais diversos artistas, parte da história teatral do Estado vai sendo revelada em sua pluralidade de tendências. Tendo como base o projeto de mesmo título lançado pela Federação de Teatro de Pernambuco (Feteape) em 1998, com encontros semanais acontecidos no Teatro Arraial, reunindo quarenta conjuntos teatrais atuantes entre as décadas de 1940 a 1990 – grupos, companhias e produtoras selecionadas pela própria entidade, sem uma hierarquia cronológica ou distinção sobre o que foi produzido –, esta publicação teima em manter o tom informal daquelas conversas. Depoimentos, na época, registrados em precárias fitas cassetes.

Tal livro – o terceiro de uma série de quatro volumes, inicialmente – não se trata de nenhuma tese acadêmica, ou muito menos um tratado crítico sobre cada uma das equipes convidadas, até mesmo porque a trajetória de cada uma delas é narrada por quem a protagonizou e a imparcialidade ou distanciamento crítico às vezes não se faz notar em meio às lembranças. Claro

Memórias da Cena Pernambucana 03

Leidson Ferraz / Organização



Teatro Adolescente do Recife

Teatro Universitário Boca Aberta - Tuba

Cooperarteatro

Grupo Cênico Arteatro

Panorama Teatro

**Memórias da
Cena Pernambucana 03**
Leidson Ferraz / Organização

Teatro de Amadores de Pernambuco - TAP

Grupo Teatral Risadinha

Cia. Théspis de Repertório

Mão Molenga Teatro de Bonecos

Organização, edição e pesquisa:

Leidson Ferraz.

Assistente de pesquisa e secretariado:

Elivânia Araújo.

Estagiário:

Fillipe Ferraz.

Transcrição dos depoimentos:

Jandyra Guerra e Silva.

Revisão de texto:

Ricardo Dourado e Leidson Ferraz.

Projeto editorial:

Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior.

Projeto gráfico e diagramação:

Cláudio Lira.

Impressão e acabamento:

Gráfica Santa Marta.

Coordenação administrativa:

Laureclia Ferraz.

Foto de capa: Geninha da Rosa Borges em *Vestido de noiva / 1955*
(Teatro de Amadores de Pernambuco - TAP).

Crédito: Arquivo TAP.

Todos os esforços foram feitos para registrar os créditos das fotos utilizadas neste livro. Como na maior parte delas não havia qualquer indicação do fotógrafo, contei com o apoio dos artistas fotografados, que abriram seus acervos particulares, autorizando assim a publicação das imagens.

Não me responsabilizo por opiniões emitidas pelos artistas participantes deste projeto.

Pedidos: Av. João de Barros, 633, apt. 804-B, Boa Vista. 50100-020 Recife/PE.
Tel. (81) 3222 0025 mcenape@uol.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Memórias da cena pernambucana, 03 / Leidson
Ferraz, organização. -- Recife, PE : L. Ferraz, 2007.

Vários colaboradores.

Obra em 4 v.

ISBN 85-905343-1-6 (obra completa)

ISBN 978-85-905343-4-1 (v. 3)

I. Teatro - Pernambuco - História I. Ferraz,
Leidson.

07-6357

CDD-792.098134

Índices para catálogo sistemático:

1. Pernambuco : Teatro : História :

Artes da representação 792.098134

2. Teatro pernambuco : História :

Artes da representação 792.098134

Agradecimentos

A todos aqueles que, demonstrando uma confiança ímpar, abriram os baús e me cederam seus arquivos ou contribuíram com informações preciosas.

A Adriana Oliveira, Alcides Ferraz, Ana Montarroyos, André Lombardi, Ângelo Lima, Argemiro Pascoal, Carla Denise, Célio Pontes, Deborah Valença, Denny Neves, Eddie Monteiro, Edinaldo Ribeiro, Emmanuel David D'Lúcard, Euclides Farias, Fabiana Moraes, Fernando de Oliveira, Geraldo Cosmo, Giva Maria, Ivaldo Cunha Filho, José Pimentel, Lene Mathias, Lenice Gomes, Luiz Felipe Botelho, Marcondes Lima, Magdale Alves, Octávio Catanho, Otacílio Júnior, Paulo de Pontes, Renato Phaelante, Sérgio Barbosa, Socorro Rapôso, Taveira Júnior, Victor Moreira, Walmir Chagas, Wladimir Araújo e Williams Sant'Anna, pela cessão das fotos.

A Carlos Ataíde, Célio Pontes, Fernando Limoeiro, José Pimentel, Kyara Muniz de Sá, Luiz Felipe Botelho, Rogério Costa, Sidney de Souza e Vicente Monteiro, que generosamente contribuíram com textos inéditos.

Aos funcionários da Secretaria Especial de Controladoria Geral do Estado (Unidade de Análise de Prestação de Contas do Funcultura), pela atenção sempre dispensada.

Aos funcionários do Arquivo Público Estadual, pela colaboração nas tantas visitas que fiz àquele espaço.

À Feteape, com destaque à pessoa de Roberto Carlos, por permitir esta realização.

À equipe do Funcultura, pela atenção com que sempre me recebeu e, em especial, à Comissão Deliberativa, que acreditou neste projeto.

À diretoria e equipe da Gráfica Santa Marta, por investirem na qualidade desta publicação.

Aos amigos e familiares, que compreenderam e respeitaram minhas ausências.

A Rodrigo Dourado e Wellington Júnior, companheiros sempre.

A Deus e minha mãe, Luzinete Ferraz, pela presença e estímulo constantes.

A Cláudio Lira e Laureclia Ferraz, parceiros imprescindíveis.

À Copiadora Centauro e, especialmente, ao Sesc Casa Amarela, com destaque a Ana Paula Cavalcanti e Breno Fittipaldi, pelo importantíssimo apoio no lançamento de toda esta coleção.

Dedico este livro à memória da atriz, produtora e mulher "arretada" Alcimar Vólia e ao ator Sérgio Sardou, sempre solícito. Dois amigos que certamente estariam dando força e vibrando com mais esta iniciativa.



8 Apresentação

11 Teatro Adolescente do Recife

29 Teatro Universitário Boca Aberta – Tuba

43 Cooperarteatro

61 Grupo Cênico Arteatro

79 Panorama Teatro

95 Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP

147 Grupo Teatral Risadinha

163 Cia. Théspis de Repertório

181 Mão Molenga Teatro de Bonecos

Apresentação

A memória do presente: Nove conjuntos teatrais estão em destaque neste *Memórias da Cena Pernambucana – 03* mas, se tomarmos como exemplo os três únicos grupos que ainda hoje estão atuando no Estado (Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP, Grupo Teatral Risadinha e Mão Molenga Teatro de Bonecos), vamos ver que são bem distintas as equipes que aqui ganham algum registro. A escolha de uma das peças do Teatro de Amadores na capa deste livro (*Vestido de noiva*, de 1955, dirigida pelo italiano Flaminio Bollini Cerri, com a atriz Geninha da Rosa Borges como protagonista) já revela que é impossível não render homenagens ao grupo teatral que há mais tempo está em atividade ininterrupta no Brasil (e dizem seus principais líderes, no mundo!), desde 1941.

Com sua filosofia amadorista e primando pela qualidade de montagens nascidas para “cultivar o espírito”, como diria o seu mentor Valdemar de Oliveira, o TAP viveu inegáveis momentos de glória desde que ousou convidar para o palco representantes da “melhor sociedade”, rompendo preconceitos. Acompanhando o movimento de valorização de encenadores estrangeiros no país, assim como aconteceu no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), instituição surgida cinco anos após o TAP, em São Paulo, o grupo pôde experimentar o que de mais avançado havia nas pesquisas da cena mundial; e ao escolher um repertório eclético, com dramaturgos que vão de Lorca a Luiz Marinho, de Gastão Tejeiro a Priestley, isso favoreceu a versatilidade do seu elenco, afeito a qualquer gênero teatral.

Hoje, uma reduzida equipe tenta sacudir o marasmo e fugir do quase esquecimento de sua bela história. É tanto que anunciam para breve o lançamento da peça *Neste milênio tudo pode acontecer*, numa clara tentativa de atrair novos artistas, remetendo-se ainda às megaproduções comandadas por Valdemar de Oliveira nos anos 1939 e 1940, quando dezenas de crianças subiam ao palco do Teatro de Santa Isabel através do Teatro Infantil de Pernambuco, um dos departamentos autônomos do Grupo Gente Nossa, assim como o foi o Teatro de Amadores. Esta citação me faz lembrar que o Teatro Infantil no Brasil surgiu com a encenação de *Branca de Neve e as sete anões*, pelo Grupo Cênico Espinheirense, no Santa Isabel, em 1939. Infelizmente, vários livros e instituições voltadas ao teatro para a infância e juventude fazem questão de “esquecer” tal detalhe, como se Pernambuco não pudesse estar na vanguarda em momento algum da nossa história teatral brasileira.

De certa forma, assim como o TAP, mas trilhando outros tantos obstáculos, o Grupo Teatral Risadinha também foi responsável por “abrir fronteiras” e, a partir da sua persistência, fez crescer todo um movimento cênico em sua terra natal, Camaragibe, pequeno município da Região Metropolitana do Recife que, até 2003, ainda não tinha um “teatro oficial”. Divulgando sua arte através de campanhas de circulação e popularização de espetáculos, mesmo nas

mais precárias condições, o grupo soube conquistar público, respeito e arregimentar elementos que sequer imaginavam ser artistas, mas nunca distanciaram-se do desejo de aprender fazendo. Pena que a cidade hoje, após uma fase embrionária de apoio à produção teatral, vive na eterna expectativa das promessas eleitorais, o movimento cênico decaiu assustadoramente, e até mesmo seu único espaço teatral ainda espera atenção.

Misturando mão habilidosas, uma infinidade de criaturinhas, pitadas de bom humor e muita fantasia, é assim que o Mão Molenga Teatro de Bonecos vem se dedicando ao teatro de bonecos e de animação, com tramas mirabolantes para agradar a crianças e adultos. Explorando diversas técnicas de manipulação nos teatros ou na TV, seus espetáculos continuam sendo recriados ao sabor do improviso e quase sempre investindo na metateatralidade. Vale aqui relembrar os primeiros grupos exclusivamente dedicados ao teatro de bonecos em Pernambuco: o Teatrinho de Marionetes Monteiro Lobato (1954), o Teatroneco (1969), ambos já extintos; e o Mamulengo Só-Riso (1975), felizmente ainda em atividade e um dos destaques do quarto volume desta coleção. Integrado tanto à tradição quanto à contemporaneidade da marionete no mundo, o Mão Molenga nasce como fruto de todas estas experiências, que vieram dar ao inanimado vida.

As lembranças de um passado: Responsável por divulgar Ariano Suassuna para o restante do país com a primeira montagem do *Auto da Compadecida*, em 1956, vez ou outra o Teatro Adolescente do Recife é lembrado por pesquisadores. Vivendo num estado de permanente aprendizagem, daí o nome do grupo, o Tare foi bastante significativo por ter sido comandado por um dos mais importantes diretores teatrais das décadas de 1950 a 1970, Clênio Wanderley. Usando métodos de trabalho hoje ultrapassados, Clênio ousou ao reunir no palco jovens amadores divulgando textos de outros dramaturgos ainda nem tão conhecidos, como Isaac Gondim Filho, Aristóteles Soares e Aldomar Conrado, representantes da nossa clássica dramaturgia de temática nordestina. Ao circular por festivais estudantis nacionais, sob o aval do embaixador Paschoal Carlos Magno, o Teatro Adolescente representou Pernambuco em encontros de total efervescência e que iriam mudar os rumos do teatro brasileiro, ao lançar atores, diretores e dramaturgos.

Cansados da difícil relação, principalmente financeira, com produtores/empresários, um grupo de experientes atores resolveu lançar sua própria companhia em plena década de 1980, retomando a idéia das cooperativas teatrais no Estado a partir da premissa de que o teatro é uma arte de cooperação. Produzindo seus próprios espetáculos, a Cooperarteatro surgiu com essa proposta no mercado, reunindo encenadores renomados e um repertório que conseguiu trazer de volta aos palcos, por exemplo, a dramaturgia de Ariano Suassuna, ausente de novas incursões há vinte e cinco anos. A equipe sobreviveu pouco mais de uma década, conquistando público ao apostar na qualidade profissional da tríade texto, direção e intérpretes. Tal iniciativa nos remete a uma prática bem freqüente hoje em dia: a incursão cada vez maior de atores que produzem seus próprios trabalhos.

Provando que os subúrbios irradiam talentos, o grupo Panorama Teatro surgiu no mercado recifense timidamente, mas já primando pela ousadia do fazer. Protagonistas de uma divertida história que lembra personagens populares que precisam “se virar” para realizar o que pretendem, assim, um grupo de adolescentes passou a encenar seus próprios textos, criando cenários e figurinos com o que era possível (ou até mesmo proibido) e tendo a intuição de um aprendizado diário como aperfeiçoamento. Hoje, quase todos atuam profissionalmente (alguns em São Paulo), muito à vontade nas comédias e no improviso.

Já a Cia. Théspis de Repertório, formada por freqüentadores ou pretendentes ao Curso de Formação do Ator da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), soube produzir montagens instigantes a partir de profundos estudos teóricos que desembocavam na criação cotidiana de laboratórios em conjunto. Quase que prioritariamente formada por rapazes, a equipe nasceu desbravando rotas alternativas, dos palcos à dramaturgia, e trouxe à cena mais experimental temas que vão das perversões à solidão humana, do humor tendenciosamente gay ao clima *kitsch*. Um repertório orgânico, que pontuava transgressões.

Transitando entre o popular e o hermético, com montagens que brincavam com mitos ou mergulhavam no mais profundo psicologismo, o Grupo Cênico Arteatro despejou no mercado jovens artistas que, com o passar dos anos, despontariam como atores, encenadores ou premiados dramaturgos. Da verdadeira experiência de grupo teatral oriundo de uma escola, a equipe passou por várias fases, levando a sério a idéia de ser “quase uma família”, com seus momentos de paz e atrito, de agrupamento coletivo a desbravadores quase solitários. Ainda poderiam estar juntos, mas o resultado de suas propostas, pelo menos, até hoje se faz lembrar por quem os conferiu.

Reflexo do desbunde dos anos 1970, o Teatro Universitário Boca Aberta foi “infiltrado” na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) como uma forma de atender às necessidades daquela juventude. Do nome do grupo, a idéia de berrar contra a caretece reinante; do processo colaborativo, a técnica de construção dos seus espetáculos, prática comum naquele momento, vide o grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone (que lhe deixou influências). Com tantos questionamentos políticos, econômicos, sócio-culturais ou morais, o Tuba é símbolo de um projeto estético e ideológico numa época dura para revoluções.

Esse registro de tantas tendências vem provar que o teatro pernambucano vive em eterna ebulição. Mas, como diz o saudoso Luiz Maurício Carvalheira num dos capítulos deste livro, “eu não sou saudosista, não voltaria atrás, eu caminho para frente, meu olhar é no futuro. E porque eu olho para lá, e quero, é que uma experiência dessa me ilumina”. Acreditando nisso, digo que é preciso, sim, apreciar tantas épocas diferentes dos nossos palcos, observando ainda o que a cena teatral nos oferece hoje. O convite está feito. Vale re(lembrar) o passado, mas re(conhecer) o presente também.

Leidson Ferraz



Alberique Farias, José Gonçalves, Eutrópio Gonçalves, Octávio Catanho, Socorro Rapôso, espectador não identificado, José Pimentel, espectadora não identificada, José Pinheiro, Ariano Suassuna, outra espectadora não identificada, Mário Boa Vista, Clênio Wanderley, Artur Rodrigues, Ricardo Gomes, Ilya Niño, Luiz Mendonça e Sandoval Cavalcanti ao final de uma apresentação de *Auto da Compadecida* / 1956 (Foto: arquivo pessoal Octávio Catanho)

A maturidade do Teatro Adolescente do Recife

por José Pimentel*

Escrever sobre o Teatro Adolescente do Recife exige de mim, além das referências específicas do grupo, outras considerações que julgo necessárias para o perfeito entendimento da filosofia que o norteava. Para isso, volto no tempo e falo de mim, novamente buscando o entendimento. Menino ainda, participei de duas “apresentações” teatrais, dessas que as professoras sempre inventam para alguma data especial. Foram terríveis, péssimas. E decidi que nunca mais em minha vida faria teatro. Tímido, não tinha jeito para aquilo. O tempo passou, tornei-me halterofilista (ou fisiculturista), ganhei vários campeonatos e conheci Octávio Catanho (Tibi), também fisiculturista, que já fazia teatro.

Nós nos associamos e inauguramos o Ginásio Poder Muscular, na rua da Matriz, considerado, na época, um dos mais modernos do Brasil. Tibi havia criado o Grupo Dramático Paroquial de Água Fria e já participava da *Paixão de Cristo* que era encenada, de modo rústico, nas ruas de Fazenda Nova. Eu ficava com raiva de ver os atores ensaiando no Ginásio. No ano de 1956, Tibi me convidou para participar da *Paixão de Fazenda Nova*. “Vou nada. Dou para teatro não”. Ele retrucava: “vais ser ator não. Os soldados e centuriões romanos são sempre atletas. Tu irás como atleta, só para namorar e mostrar os músculos”. Narcisista, me imaginei naquelas roupas curtinhas dos soldados romanos. E lá fui eu.

Depois da *Paixão* no agreste, Tibi, na volta, fazia uma *Paixão* no teatrinho da paróquia de Água Fria, no Recife. Novo convite. Desta vez para fazer Pilatos, em 1956, naquela *Paixão*. Nova recusa. Todos tentavam me demover: “Pimentel, tu tens uma voz forte e bonita”. Acreditei. Assim virei Pilatos. Elogios. Os amigos da onça dizendo que eu levava jeito. E foi o Grupo Dramático Paroquial de Água Fria a minha grande escola, sempre sob a direção de Tibi, meu primeiro diretor. Lá aprendi a varrer o palco, fazer iluminação, escrever peças, dirigir, pintar cenários e ligar fios da rede elétrica.

A ousadia de Tibi não tinha limites. Resolveu montar *Lampião*, de Rachel de Queiroz, que, na época, estava sendo encenada pela Companhia Dramática Nacional. E tivemos a ousadia de pedir pauta no Teatro de Santa Isabel, um quase inacessível templo teatral, para temporada de uma semana de um grupo de subúrbio, Zona Norte. Estréia conturbada. Público pequeno. Temporada suspensa. Apesar de tudo, o GDPA recebeu a visita de Paschoal Carlos Magno, que foi homenageado com a aposição de uma foto sua no teatrinho. Ele estava selecionando grupos para participarem do I Festival de Amadores Nacionais.

* Ator, dramaturgo, diretor teatral e jornalista.

Outro ousado e criativo ator e diretor entra em cena: o dentista Clênio Wanderley e o seu Teatro Adolescente do Recife. Ia montar o *Auto da Compadecida* e buscava atores. Do GDPA levou Alberique Farias (para viver o Sacristão), Octávio Catanho (Severino do Aracaju), eu (Antônio Moraes e Encourado) e Ricardo Gomes (João Grilo). Éramos sementes plantadas por Tibi. Ensaios e mais ensaios e fomos para o Rio de Janeiro num avião, desacreditados e desanimados, diante das críticas recebidas no Recife. A maioria do elenco (ou todos?) jamais havia estado no Rio ou viajado de avião. Ficamos “hospedados” no Instituto de Surdos-Mudos, nas Laranjeiras.

Na noite da nossa apresentação, nervosismo. A entrada pela platéia (Clênio, sempre ousando... quantas coisas aprendi com ele) causou o primeiro impacto. Não estavam acostumados com aquilo. E a cada fala, aplausos em cena aberta. Os “matutos” nordestinos começaram a se entusiasmar. Ao final, a consagração. Aplausos demorados, todos de pé. Cortina abrindo e fechando várias vezes. No dia seguinte, os jornais do Rio teciam calorosos elogios. Ao final do festival, o Teatro Adolescente do Recife recebeu o prêmio maior: primeiro lugar, medalha de ouro. O sucesso foi tão grande que, terminado o festival, fizemos temporada, durante uma semana, no Teatro Dulcina. Era a vitória de Ariano, de Clênio (também segundo lugar no festival, com *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho) e de um grupo de atores e atrizes que não mereceram o reconhecimento dos críticos da sua terra. Vontade danada de esfregar a medalha de ouro na cara dos que nos criticaram. Em seguida, fomos convidados para inaugurar o Teatro Independência. Uma semana inteira na praia mais famosa de Santos, São Paulo.

Depois de toda a glória, o Tare montou ainda *Terra queimada*, de Aristóteles Soares, *A via sacra*, de Gheón, *O casamento suspeito*, de Ariano Suassuna, *A grade solene*, de Aldomar Conrado (estive no elenco de todas estas peças e, também, dirigi a última, com a qual participamos de um festival nacional em Santos. Era o mito de Édipo transposto para a Zona da Mata nordestina) e, finalmente, *Todomundo*, peça da qual não participei e que encerrou as atividades do grupo. É oportuno registrar que fui eleito presidente da equipe numa determinada época. E promovi o estreitamento das relações entre o Tare e o TAP, estremecidas por conta do episódio de pauta cedida a Bibi Ferreira e das costumeiras críticas do professor Valdemar de Oliveira.

Qualquer um que resolva contar a história do teatro pernambucano (e brasileiro) não poderá esquecer a contribuição dada pelo Teatro Adolescente do Recife e seu diretor, Clênio Wanderley, às artes cênicas. O Tare era Clênio, que “fazia” todos os papéis. As “marcas” eram preparadas utilizando botões para simbolizar os personagens. Ele anotava tudo nos versos das páginas do texto e no dia seguinte seguíamos suas marcações, milimetricamente. Diziam: “parece um conjunto de Clênios no palco”. Eu tive o privilégio de participar desses momentos. Uma época áurea do nosso teatro.

Teatro Adolescente do Recife

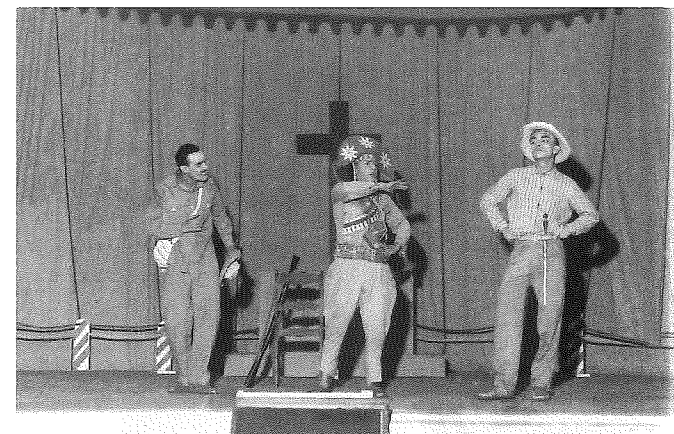
Data: 25/08/1998. **Mediadora:** Elaney Acioly. **Expositores:** Ariano Suassuna, Luiz Marinho, Socorro Rapôso e Victor Moreira.

Elaney Acioly: É uma honra termos no projeto Memórias da Cena Pernambucana representantes do Teatro Adolescente do Recife, o grupo que lançou o texto *Auto da Compadecida* para todo o Brasil. Eu gostaria que vocês contassem como aconteceu toda essa aventura.

Luiz Marinho: Jamais poderia faltar a um encontro como este, até mesmo porque, desde que vim de minha terra natal, Timbaúba, foi no Teatro Adolescente do Recife que tive meu primeiro contato mais próximo com o teatro da capital. Mas antes de passar para os outros convidados, eu preciso dizer que Clênio Wanderley e Luiz Mendonça, dois grandes amigos meus de juventude que, infelizmente, já partiram, antes mesmo de lançarem o grupo,¹ já haviam feito outras tentativas como esta de reunir pessoas interessadas em propagar a dramaturgia da nossa terra, talvez, o maior objetivo do Teatro Adolescente. Eu acompanhava bastante essa turma e participei, inclusive, da diretoria do grupo, assim como Expedito Pinto, Justo Carvalho e Valdir Bezerra. Mas, agora, vamos ouvir a palavra dos outros que aqui estão, até porque acho que eles podem contar melhor toda essa história.

Ariano Suassuna: O Teatro Adolescente do Recife nasceu praticamente de umas aulas de teatro que fui chamado a ministrar no Ginásio Pernambucano, na década de 1950, convidado pelo então diretor, professor Amaro Quintas. Foi com esse grupo de teatro que encenei *Antígona*, de Sófocles; *Les fourberies de Scapin* e *Georges Dandin*, ambas de Molière e *Aulularia*, de Plauto. No começo de 1955, os atores me pediram que eu escrevesse um texto para ser encenado como trabalho de fim de ano. Ao mesmo tempo, eu fui solicitado a escrever um texto inédito para um grupo do qual eu também fazia parte, chamado O Gráfico Amador, que queria editar uma peça minha. Ela deveria ser necessariamente curta por conta da impressão manual. Daí, resolvi atender os dois pedidos e

¹ "O Teatro Adolescente do Recife foi fundado em abril de 1955 e era composto em sua maioria por estudantes secundários e universitários. Suas origens remontam a 1951 quando, em réplica ao Teatro Universitário de Pernambuco, surgiu o Teatro do Estudante Secundário, do qual faziam parte Luiz Mendonça, Clênio Wanderley e Aldomar Conrado. Ele era ligado à União dos Estudantes Secundaristas, que foi fechada pouco tempo depois, por subversão e corrupção, e junto com ela o seu grupo teatral. A semente, porém, estava lançada e os estudantes do Ginásio Pernambucano, com a participação de Ariano Suassuna e o apoio do diretor do colégio, Amaro Quintas, fundaram um novo grupo e um curso de História do Teatro Grego. (...) Em 1955, para comemorar o aniversário do colégio, Ariano escreveu o *Auto da Compadecida*, mas pressões ocorridas, ameaçando inclusive o diretor do Ginásio Pernambucano, desanimou (sic) os estudantes e levou (sic) o grupo a suspender suas atividades. Alguns, porém, não desistiram e, fora do colégio, fundaram o Teatro Adolescente do Recife, tendo Luiz Mendonça como presidente". (Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. *O Teatro em Pernambuco*. Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco. Recife : 2003. p. 81.).



Clênio Wanderley, Octávio Catanho e Ricardo Gomes
em *Auto da Compadecida* / 1956
(Foto: arquivo pessoal Octávio Catanho)

preparei uma peça em um ato baseada num folheto que eu conhecia desde menino, *O enterro do cachorro*. Mas, quando comecei a escrever, tomei gosto e a fiz em três atos. Assim nasceu o *Auto da Compadecida*, com quatorze personagens masculinos e apenas duas mulheres, por conta do elenco que eu tinha. Ainda tentamos encená-la no Ginásio Pernambucano, mas os atores não deram conta do serviço. Ilva Niño e Luiz Mendonça, sim, que faziam respectivamente a Mulher do Padeiro e o Padeiro. Pois bem, quando houve esse impasse, eu resolvi escrever uma espécie de facilitação do *Auto da Compadecida*. Era uma peça em um ato, chamada *O processo do Cristo negro* e, com essa montagem, terminei o curso. A partir daí, Luiz Mendonça e Ilva chamaram Clênio Wanderley para fundar um outro grupo que pudesse encenar o *Auto da Compadecida*.² Clênio já tinha uma experiência teatral muito boa, o que não acontecia comigo. Eu não apreciava dirigir teatro. Gosto é de escrever e dar a complicação para os outros... Ele, então, convocou atores que conhecia e fundou o Teatro Adolescente do Recife. Quando veio me pedir a autorização, eu, muito satisfeito, entreguei a peça a ele. Inicialmente, eu tinha colocado o título *A Compadecida*, porque achava que era mais fácil para o público decorar. Mas, como uma das minhas preocupações era religar a peça à tradição do teatro português de Gil Vicente, depois, assumi essa retomada logo no título. O estilo "auto" foi usado até o século XVIII e estava esquecido na língua portuguesa. Acho que fui o primeiro a retomar esse gênero. Em 1957, quando publiquei a obra, a peça passou a ser chamada como o Palhaço anuncia no início do espetáculo: *Auto da Compadecida*.

Elaney Acioly: Socorro, como se deu a sua participação no elenco?

² No entanto, a peça de estréia do Teatro Adolescente do Recife foi *Terra queimada*, do pernambucano Aristóteles Soares, lançada no dia 1 de março de 1956, no Teatro de Santa Isabel, seis meses antes da estréia de *A Compadecida*.



Artur Rodrigues, Octávio Catanho, Mário Boa Vista, Ricardo Gomes, Eutrópio Gonçalves, Luiz Mendonça, Clênio Wanderley e Ilva Niño em *Auto da Compadecida* / 1956 (Foto: arquivo pessoal Octávio Catanho)

Socorro Rapôso: Arte na minha vida começou cedo. Eu sou paraibana de nascimento, pernambucana de residência e mineira de coração, mas foi no Recife, em 1953, que fiz minhas primeiras novelas religiosas, nas rádios Clube de Pernambuco e Tamandaré. Até que, em setembro de 1956, recebi um convite que me deixou surpresa: participar da primeira montagem do *Auto da Compadecida*, quando fui jogada no palco, literalmente. Clênio Wanderley, o diretor da peça, era meu dentista e tinha me dado convites para assistir à estréia no sábado, no Teatro de Santa Isabel, durante uma competição que iria escolher o grupo a representar Pernambuco no I Festival de Amadores Nacionais, programado para janeiro de 1957, no Rio de Janeiro. Na quinta-feira, estava estudando na Escola Normal, quando Clênio me convocou para fazer a própria *Compadecida*, em substituição à atriz Míria Nunes, que preferiu integrar a montagem de *Bodas de sangue*, com o Teatro de Amadores de Pernambuco.³ Assustada, eu disse: "mas como vou fazer teatro se nunca fiz isso na vida?". Ele não quis saber: "Vamos para a minha casa, o elenco todo está lá. Faremos uma leitura do texto e é você quem vai fazer o papel", foi o que me disse. Passei a noite inteira da quinta-feira estudando o texto. Na sexta, participei de um ensaio geral no Santa Isabel e, no sábado, foi a nossa estréia. Ariano tremia feito vara verde, com um medo danado por eu assumir a personagem-título quase sem ensaio. Na hora de entrar em cena, fui empurrada mesmo, porque fiquei petrificada e não lembrava de uma única palavra do texto. Mas, como a fé ainda é muito importante na vida de cada indivíduo, invoquei o Divino Espírito Santo, e o texto fluiu. Quando terminou o espetáculo, eu passei mal de tanta emoção. Foi assim que pisei no palco pela primeira vez.

³ Cf. p. 95 desta publicação.

Victor Moreira: E olha que essa apresentação d'*A Compadecida* quase não aconteceu. Depois de toda uma dificuldade para se conseguir a pauta, o Teatro Adolescente teve que adiar a estréia, marcada para o dia quatro de setembro, porque o Santa Isabel estava sendo ocupado pela Companhia de Comédias Bibi Ferreira, que quis estender sua temporada. Como o grupo, inicialmente, não cedeu os dias que já lhe estavam reservados, isso gerou um atrito enorme, tanto com a imprensa quanto com Alfredo de Oliveira, que na época dirigia o teatro. Depois de muita confusão, Clênio concordou em adiar a estréia para o dia onze de setembro. A convite dele, eu assinei a maquiagem e o guarda-roupa. Já o cenário foi concebido por Aloísio Magalhães, sendo executado por Wilton de Souza. Mas quase não tínhamos recursos para criar. A montagem era muito simples.

Socorro Rapôso: Foram três dias de apresentação, sendo que a última récita não foi feita por falta de público. Mas mesmo assim, *A Compadecida* foi escolhida para representar Pernambuco no festival coordenado por Paschoal Carlos Magno, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, em janeiro de 1957. Quando lá chegamos, a maioria dos concorrentes se referia a nós como "os amarelinhos do Nordeste". A gente sentia os olhares críticos, de desprezo mesmo. Até que finalmente chegou o dia dos "amarelinhos" darem o seu recado. De um total de dezenove espetáculos, pelo que me lembro, fomos o único a contar com atores entrando em cena pela platéia. Aquilo já causou um impacto grande, e o público ficou eletrizado durante toda a apresentação. Fomos aplaudidos em cena aberta infinitas vezes e, no final, a cortina abriu e fechou umas sete vezes! Na platéia, estavam presentes grandes autoridades, os maiores críticos do Rio e de São Paulo, e o resultado foi uma verdadeira consagração. Quando o festival chegou ao fim, a peça conquistou a medalha de ouro como melhor espetáculo. Clênio recebeu ainda a medalha de prata por ter dirigido *A grande estiação* para a Federação Baiana dos Teatros de Amadores. Como incentivo, ele ganhou uma bolsa para estudar direção teatral por seis meses na França.

Luiz Marinho: Clênio era o nosso grande diretor. No Rio, quando conquistamos todas as louvações com *A Compadecida*, Paschoal Carlos Magno, considerado o papa do teatro na época, chegou a escrever: "ele nasceu diretor, como outros nascem santos".⁴

Socorro Rapôso: Ao final do festival, com *A Compadecida* laureada, Ariano consagrado

⁴ "É uma peça que se interrompe a cada instante com aplausos. É uma peça que se aplaude de pé. Uma peça como poucas do teatro brasileiro de todos os tempos. E quem representa é um punhado de moços de talento, de muitíssimo talento. Há neles dignidade, entusiasmo, honestidade. Quem a dirigiu foi Clênio Wanderley. Terá menos de trinta anos. Mas nasceu diretor, como outros nascem santos. Dá-nos uma lição de equilíbrio, de sentido poético, de magia cênica. Quem gostar de teatro, quem acreditar em teatro e o deseja prestigiá-lo, deve ir hoje, amanhã e domingo ao Dulcina, para se comover, aplaudir, queimar as mãos de palmas, diante do espetáculo que é *A Compadecida*, dos mais belos que já vi no Brasil e nas minhas andanças pelo mundo". (Cf. MAGNO, Paschoal Carlos. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1957. s. p.).

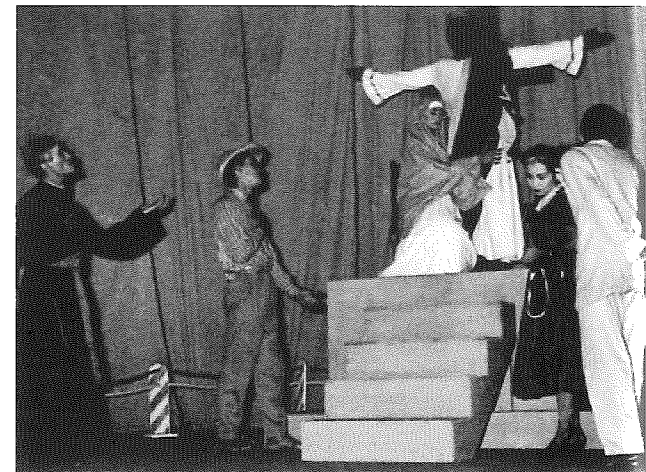
como dramaturgo⁵ e Clênio como diretor, recebemos um convite para apresentar o espetáculo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, à meia-noite, numa sessão de gala para as maiores autoridades, a começar do presidente da República. Já em janeiro de 1958, fomos convidados a inaugurar o Teatro Independência de Santos, em São Paulo. Aquilo tudo para nós, um bando de adolescentes que praticamente não tinha experiência alguma no teatro – muitos estavam até começando –, foi fora de série.

Luiz Marinho: E a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco – ACTP – aqui, se mordendo! Sim, porque era injustificável o descaso que a maioria dos críticos pernambucanos dava ao espetáculo e ao grupo até então.⁶ Quando viemos do Rio com a medalha de ouro, isso causou um desconforto muito grande. Praticamente não houve nenhum comentário nos jornais que enaltecesse essa conquista para Pernambuco. O pior é que *A Compadecida* não ganhou nada na premiação dos melhores do ano pela ACTP e, no Rio, a Associação Brasileira de Críticos Teatrais deu a Ariano o prêmio de melhor autor de 1957.

Socorro Rapôso: Toda a glória sempre foi dada ao Teatro Adolescente no Sul. Aqui,

⁵ “O Rio de Janeiro aplaudiu o aparecimento de um grande comediógrafo – o jovem advogado pernambucano Ariano Suassuna, autor de *A Compadecida*, que os amadores do Teatro Adolescente do Recife apresentaram no Teatro Dulcina (...) com um êxito sem precedentes. E bem merece essa interessante sátira de costumes regionais pernambucanos, de feição quinhentista, que, revelando um novo autor de muito talento, nos fez conhecer também um elenco esforçado e entusiasta pelo teatro, onde sobram valores em formação, e sobretudo um diretor autêntico (...) Sobre *A Compadecida* temos de convir que é, surpreendentemente, uma peça adulta, que sabe olhar de frente as criaturas humanas, suas fraquezas e virtudes, com uma ironia complacente, que no entanto vai ao fundo das almas numa análise segura e clara, para terminar com o prêmio aos bons e castigo aos maus, de acordo com as usanças dos autos sacramentais. (...) Na parte interpretativa (...), não será justo fazer destaques, num conjunto amadorista que luta, principalmente, pelo sentido da homogeneidade. (...) O que ressalta (...) é a própria peça em si, onde a inteligência e a argúcia do autor encontram uma linguagem fácil e espontânea, (...) em forma de diversão agradabilíssima. Ariano Suassuna pode ser considerado como uma das maiores revelações teatrais do Brasil nos últimos tempos. (Cf. ACCIOLY NETTO, A. Teatro no Rio. *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 2 de março de 1957. Teatro. s. p.).

⁶ “Interessante a carreira que o Teatro Adolescente vem cumprindo desde sua fundação. (...) Da parte da crítica, injustiça, perseguição, indiferença e silêncio. Com as poucas honrosas exceções, dentre as quais aprez-me citar os nomes de Aristóteles Soares e Medeiros Cavalcanti. Nos outros, frieza ou hostilidade. Muitos desses dizem hoje que sempre foram entusiastas da peça e do grupo, mas não foram não; é conversa. Até que veio o Festival de Amadores Nacionais e o modesto grupo foi aclamado como merecia, ganhando a medalha de ouro que ainda não lhe foi perdoada. De volta, a mesma coisa. Não se admite, por exemplo, que José Pimentel tenha perdido o prêmio de revelação de ator do ano passado. Assisti a votação da ACTP e sou testemunha de que foi uma votação tendenciosa (...) Mas há coisas compensadoras nisso tudo. E agora que o grupo vai inaugurar uma casa de espetáculos paulista, completando com a última récita, duzentas representações do ‘Auto da Compadecida’ em todo o Brasil, lembro a seus componentes que isso é bem melhor do que qualquer premiação dominada por grupos e interesses e orientada de antemão pela astúcia e malícia dos donos do mundo. (Cf. SUASSUNA, Ariano. O Teatro Adolescente e a crítica. *Diário de Pernambuco*, Recife, 1 de janeiro de 1958. s. p.).



Eutrópio Gonçalves, Ricardo Gomes, Socorro Rapôso, José Gonçalves, Ilva Niño e Luiz Mendonça em *Auto da Compadecida* / 1956 (Foto: arquivo pessoal Socorro Rapôso)

não. Lá, os jornalistas diziam que nunca tinham visto se fazer teatro daquela maneira, com um elenco tão homogêneo e de tanta naturalidade. Para eles, era algo impressionante.

Leidson Ferraz (da platéia): Nessa relação difícil com a ACTP, vocês diriam que Valdemar de Oliveira, o maior nome dessa entidade e que fez críticas ao *Auto da Compadecida* desde a estréia,⁷ era um inimigo do Teatro Adolescente?

Ariano Suassuna: Eu, que fui aluno dele, não diria que Valdemar perseguia o grupo, mas o desentendimento havia. Sempre houve. E não começou aí. Vinha desde o tempo do Teatro do Estudante de Pernambuco. No TER, praticamente trabalhávamos em oposição às idéias do Teatro de Amadores de Pernambuco e de Valdemar de Oliveira. Isso porque procurávamos, essencialmente, uma dramaturgia brasileira, e ele dava ênfase maior ao

⁷ “Do chamado Teatro do Nordeste Ariano Suassuna é talvez, a figura de maior capacidade criadora. A que mais ousa, a que mais investe contra os tabus da escrita dramática, e, por isso a mais pessoal e a mais afirmativa (...) A técnica ainda não é bastante sólida e há, até, certos excessos de linguagem, dispensáveis como todo o excesso. (...) Dentro do espírito sacramental da peça, há, todavia, achados felizes e tipos de irrecusável fidelidade, de que resulta uma ambientação justa, numa moldura típica de farsa. As dificuldades que o gênero implica foram de certo modo vencidas pelo autor, não creio que o tenham sido na mesma escala, pelo diretor. Não há, talvez, em teatro, gênero mais difícil, mais perigoso, mais traíçoeiro. O seu estilo, pouco conhecido entre nós, requer não só conhecimentos especializados como, por igual, elementos humanos realmente capazes. E com isso não contou o elenco heterogêneo do Teatro Adolescente do Recife. Sendo muito nítidos os limites da farsa, tudo o que daí transcende (no caso, por inexperiência ou falsa compreensão do estilo) cai no exagero, na afetação não consciente, no excedente do tom justo que, sendo, por natureza, o burlesco, não deve atingir a baixa comicidade. Clênio Wanderley explorou, à larga, isto é, sem a medida inteligente, gritos e gestos, sem que os seus pupilos - e ele mesmo - parodiando o conhecido anúncio - soubessem parar”. (Cf. OLIVEIRA, Valdemar de. À Propósito. *Jornal do Commercio*. Recife, 15 de setembro de 1956. p. 06.).

teatro estrangeiro. Nós, do Teatro do Estudante, achávamos que a ênfase deveria ser dada ao teatro brasileiro e aos clássicos. Por isso encenamos *Otelo* e *Édipo rei* – acho que a primeira encenação do texto no Brasil. Agora, pessoalmente, eu me dava bem com ele. Havia, sim, essa discordância artística. Para nós, a postura do Teatro de Amadores estava ligada ao que chamávamos, na época, de um “teatro digestivo”, muito mais para divertir do que estimular uma reflexão, como era o caso do Teatro do Estudante. E, a meu ver, com a ida de Hermilo Borba Filho para São Paulo e o fim do TEP, quem passou a preencher esse papel foi o Teatro Adolescente. Veio daí o meu relacionamento com o grupo. Por outro lado, quando Hermilo voltou ao Recife – inclusive, a meu pedido –, fundamos o TPN⁸ que, sem dúvida, preenchia melhor esse vazio. Coincidentemente no mesmo período de desaparecimento do Teatro Adolescente do Recife.

Victor Moreira: Doutor Valdemar não era especificamente contra o Teatro Adolescente, só não dava muita bola para nós. E se existia uma perseguição, era velada. Sempre achei que ele não gostava do meu trabalho, no entanto, em 1964, fui convidado por ele para fazer o guarda-roupa de *Macbeth*, a primeira encenação de um texto shakesperiano pelo Teatro de Amadores. Ao ouvir o convite, claro que fiquei assustado, não só por ter sido convidado para o TAP, mas por ter que encarar, logo de primeira, uma peça do maior dramaturgo de todos os tempos! E falei do meu receio por essa honra. Doutor Valdemar, então, me respondeu: “esse convite é honra ao seu mérito”. No ano seguinte, ainda a convite dele, fiz os cenários e figurinos de *A capital federal* e continuo no TAP até hoje. Quer dizer, doutor Valdemar não nos elogiava em sua coluna no jornal, mas sabia do nosso potencial. Principalmente o de Clênio, que, depois, foi convidado a dirigir peças no TAP.

Elaney Acioly: Socorro, dá para citar o nome de todos os atores que participaram da estréia d’ *A Compadecida*?

Socorro Rapôso: Com o maior prazer. Octávio Catanho, o nosso querido Tibi, fazia o Severino do Aracaju e Artur Rodrigues, o Cangaceiro; Ricardo Gomes era o João Grilo; Luiz Mendonça, o nosso Lourinho, como era carinhosamente chamado, fez o Padeiro; e Ilva Niño, sua noiva na época e que hoje se encontra na TV Globo, viveu a Mulher do Padeiro. José Pinheiro interpretou um grande Palhaço, incomparável; ele era o mais novo do elenco, tinha uns dezessete anos. E José Gonçalves viveu o papel do Cristo negro. Inclusive, esse rapaz foi assassinado brutalmente anos atrás. Alberique Farias fazia o Sacristão; Sandoval Cavalcanti, o Padre João; e Eutrópio Gonçalves, o Bispo. Os únicos a viverem dois personagens eram José Pimentel, nos papéis do Major Antônio Moraes e do Encourado; e Mário Boa Vista, que fazia o Frade e o Demônio. Clênio Wanderley, além de diretor, fazia um inesquecível Chicó; e eu, como vocês já sabem, fiz a Compadecida.

⁸ Cf. FERRAZ, Leidson (Org.). *Memórias da Cena Pernambucana* – 02. Recife : 2006. Teatro Popular do Nordeste - TPN. p. 57-80.



José Pimentel, Cris Ribeiro, Clênio Wanderley e Ricardo Gomes em *A via sacra* / 1957 (Foto: arquivo pessoal José Pimentel)

cida e até hoje, na Dramart Produções,⁹ continuo dando vida a esse personagem.

Luiz Marinho: A propósito do ator José Gonçalves, que também era um poeta de grande talento, aconteceu um fato curioso. Ele era bem escuro e interpretava o Manuel, codinome de Jesus usado na peça. Quando *A Compadecida* foi levada para Timbaúba, minha terra natal, um juiz e um padre disseram que era um desrespeito entregar o papel de Cristo a um preto.

Socorro Rapôso: Quando fomos a Caruaru em 1958, o espetáculo quase foi interrompido pelo diretor do colégio onde nos apresentávamos, provavelmente por conta do pároco da cidade. Tudo porque o Cristo era negro e o texto fazia críticas diretas à Igreja Católica. Naqueles tempos, realmente era de se esperar que a peça gerasse muita polêmica.

Luiz Marinho: O jornalista Plínio Salgado, fundador do Movimento Integralista, chegou a afirmar que Ariano era adepto da técnica soviética de desmoralização da religião através do teatro.

Ariano Suassuna: Ele me acusou de ser comunista, o negócio mais fora de propósito do mundo. E disse que eu fazia parte de uma campanha para desmoralizar a família e a igreja.

Leidson Ferraz (da platéia): Socorro, vocês representavam o texto na íntegra?

Socorro Rapôso: Sim. Clênio nunca permitiu que tirássemos uma vírgula, como, ainda hoje, Ariano também não gosta que façam cortes nos textos dele.

Elaney Acioly: Ariano, além do *Auto da Compadecida*, alguma ligação a mais com o Teatro Adolescente?

⁹ Cf. FERRAZ, Leidson. op. cit. Dramart Produções. p. 39-56.



Octávio Catanho, Djalma da Silva e José Pimentel em *O drama do calvário* / 1956
(Foto: arquivo pessoal José Pimentel)

Ariano Suassuna: Meu envolvimento foi apenas como dramaturgo. Eu nunca pertenci ao Teatro Adolescente. O grupo foi uma criação exclusiva de Clênio Wanderley, a pedido de Ilva Niño e Luiz Mendonça.

Socorro Rapôso: Clênio foi um grande diretor de teatro e trabalhava de verdade o ator. Enquanto não se chegasse ao que ele queria, ele não largava o pé de nenhum intérprete. Tinha, também, umas manias muito engraçadas. Eu lembro que, nos ensaios, ele fazia muita questão de que falássemos todos os erros.

Victor Moreira: Quando ia dirigir um trabalho, Clênio portava-se como uma autoridade suprema, porque conhecia tudo daquela peça. Primeiro ele dissecava o texto, já que era realmente um pesquisador. Dava dicas, inclusive, para o cenário e o guarda-roupa, mas sem interferir na nossa criação. Era de uma personalidade muito forte. Quando gostava, enfrentava o que fosse preciso. Todo mundo que estava debaixo da tutela dele, de certa forma, estava protegido pela força que ele imprimia a cada novo trabalho. É pena que até agora não se tenha dado o devido valor que ele merece como artista.

Elaney Acioly: E quanto às outras peças encenadas pelo grupo?

Socorro Rapôso: Logo após a estréia de *A Compadecida*, menos de um mês depois, o Teatro Adolescente participou de uma seletiva para representar o Estado no II Festival Nortista de Teatro Amador, que aconteceu no Teatro de Santa Isabel, numa promoção da ACTP. O grupo foi escolhido e apresentou a peça *Terra queimada*, tragédia rural nordestina de Aristóteles Soares. Nesse trabalho, duas irmãs minhas também estavam no elenco, Salete e Marizete, mas a peça também não foi bem recebida pela crítica pernambucana.

Victor Moreira: Foi nessa montagem que concebi um cenário usando facheiros verdadeiros [espécie de cacto] enviados pelo meu amigo Plínio Pacheco da vila de Fazenda Nova. Eu usei todo o proscênio, fiz uma rampa que vinha do fosso da orquestra, ou seja, os atores saíam de um plano inferior; cobri tudo com estopa e tinturei de cor de terra. Quando o

público entrava no teatro, já encontrava a cena totalmente aberta e, ao centro, uma casa seccionada no meio, permitindo a visão do seu interior. Foi uma criação muito arrojada para a época e, como sempre, todo arrojo não escapa das ressalvas da crítica teatral.

Socorro Rapôso: Após *Terra queimada*, espetáculo em que não tive nenhuma participação, voltei a atuar com *A via sacra*, de Henri Ghéon, nosso primeiro original de um autor estrangeiro,¹⁰ que estreou na Igreja Matriz do Espinheiro, em homenagem ao presidente de honra do grupo, o escritor Gilberto Freyre. Entrei depois, substituindo a atriz Cris Ribeiro, que já havia conquistado com este trabalho o prêmio de revelação feminina no Melhores do Ano de 1957 pela ACTP.

Victor Moreira: Em julho de 1958, o Teatro Adolescente do Recife montou *O casamento suspeito*, de Ariano Suassuna, mesmo texto que Hermilo Borba Filho havia estreado meses antes em São Paulo com a Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso. Aqui no Recife, a peça foi lançada durante o I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, evento que reuniu dezenas de grupos de todo o Brasil, no Santa Isabel, incluindo o Teatro do Estudante da Paraíba, que veio com outra peça de Ariano, *Auto de João da Cruz*, também dirigida por Clênio Wanderley. Eu que fiz o cenário e a maquiagem de *O casamento suspeito*.

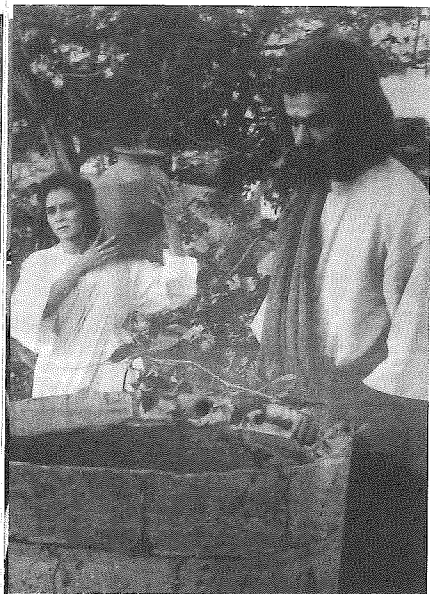
Luiz Marinho: E eu fui um dos contra-regras da peça.

Socorro Rapôso: Minhas irmãs, Salete e Marizete, participaram de mais um trabalho do Teatro Adolescente, *A grade solene*, texto de estréia do autor Aldomar Conrado, uma transposição do mito de Édipo para o sertão, e única peça do grupo que Clênio não dirigiu.

Luiz Marinho: Ele pediu a José Pimentel para assumir a direção porque foi convidado a dirigir uma versão do *Auto da Compadecida* no Rio, para a Companhia Dulcina de Moraes.

Socorro Rapôso: *A grade solene* foi lançada no Teatro de Santa Isabel, em janeiro de 1959. Inicialmente, fiquei responsável pela contra-regragem, mas, quando o grupo viajou para o II Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Santos, São Paulo, acabei substitu-

¹⁰ "Apesar de francesa e moderna, a peça de Ghéon não colide com as outras, montadas pelo Teatro Adolescente, quanto ao espírito e mesmo quanto a certas qualidades formais. Ligada, por assunto e por tratamento, aos mistérios medievais, é bem um exemplo do programa que o autor buscava então de atingir a pureza do teatro francês através do cunho popular e cristão tradicionais. O Teatro Adolescente do Recife vem, desse modo, tentando, com riscos e sacrifícios, cumprir uma diretriz especial que lhe dá uma posição de destaque entre nossos grupos amadoristas. Não é uma diretriz rígida, que não lhe permita incursões e experiências como esta, realizada com 'A Via Sacra'. Mas havemos de continuar valorizando o teatro (...) cujo nome signifique teatro popular e teatro nordestino, teatro experimental e sem mistérios ou solenidade, um teatro que é uma escola para adolescentes e jovens e que é, mais do que tudo, um teatro 'adolescente', isto é, um teatro sempre de aprendiz - qualquer que seja a sua idade - e que procura crescer, se desenvolver, ao renovar a cada instante. (Cf. SUASSUNA, Ariano. Estréia do Teatro Adolescente. *Diário de Pernambuco*. Recife, 30 de agosto de 1957. Teatro. p. 6.).



Ilva Niño e Luiz Mendonça em *O drama do calvário* / 1956 (Foto: arquivo pessoal André Lombardi)

indo alguém. Era outra montagem bonita. Bom, eu acredito que nossa última realização foi a peça *Todomundo*, na qual eu estive como atriz desde o início. Um texto belíssimo, de autor desconhecido do período medieval, com Clênio novamente dirigindo o grupo. Nossa estréia aconteceu na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, em julho de 1960, e logo depois seguimos para Brasília, para participar do III Festival Nacional de Teatros do Estudante. De lá, fizemos uma turnê por cidades do triângulo mineiro.

Leidson Ferraz (da platéia): Marinho, o Teatro Adolescente do Recife montou algum texto seu?

Luiz Marinho: Infelizmente não. Mas foi meu amigo Luiz Mendonça quem primeiro levou uma peça minha para o palco, *A derradeira ceia*,¹¹ o segundo texto de teatro que escrevi na vida. O primeiro foi *Um sábado em 30*.

Leidson Ferraz (da platéia): Com que recursos as peças eram montadas?

Victor Moreira: Clênio era quem arcava com isso. Ninguém do grupo tinha dinheiro para colaborar, e tudo o que era conseguido vinha de doações do comércio. Estelita Wanderley, irmã de Clênio, era quem costurava os figurinos, e fazia isso muito bem.

Elaney Acioly: E como surgiu a participação do grupo no espetáculo da *Paixão de Cristo*?

Luiz Marinho: Quando Luiz Mendonça, que era natural da vila de Fazenda Nova, veio estudar no Recife, morava na mesma pensão que eu, na rua da Aurora, e convidou a mim e a Clênio para assistirmos ao espetáculo que sua família fazia naquele município. Mendonça era um dos autores, além de diretor e ator principal desse espetáculo que era realizado anualmente desde 1951 nas ruas da vila de Fazenda Nova e se chamava *O drama do calvário*. Lá, Clênio entusiasmou-se com a proposta e a partir de 1953 começou a fazer parte da peça, interpretando o Judas Iscariotes. Um grande Judas! A partir de

¹¹ A peça estreou em 1961, na abertura do I Festival de Teatro do Recife, no Teatro de Santa Isabel, com o Teatro Experimental de Cultura – TEC –, que depois passou a ser chamado de Teatro de Cultura Popular – TCP –, grupo teatral ligado ao Movimento de Cultura Popular – MCP.

1956 ele passou a dirigir a peça junto a Mendonça e, no ano seguinte, depois do sucesso d'*A Compadecida* no festival do Rio de Janeiro, o Teatro Adolescente do Recife assumiu toda a produção. A partir daí, realmente, o espetáculo foi se transformando para melhor.

Socorro Rapôso: Eu integrei o elenco a partir da semana santa de 1957, no papel de Verônica. Em 1960, Plínio Pacheco assumiu a coordenação geral do evento. Por decisão dele, após a temporada de 1962, o espetáculo, que acontecia nas ruas de Fazenda Nova, foi cancelado definitivamente para o início da construção da Nova Jerusalém. Clênio só voltou a dirigir a montagem em 1968, ano do primeiro espetáculo dentro das muralhas.

Luiz Marinho: Eu ia sempre para Fazenda Nova, na folia com o grupo, porque aquilo era realmente uma festa, até que Clênio descobriu que eu estava cursando Arte Dramática na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco, e quis me colocar no elenco. Meu objetivo na universidade era fazer Dramaturgia, mas desde 1960 que essa modalidade não vinha sendo oferecida pela ausência total de alunos. Por conta disso, resolvi me meter na turma de Formação do Ator, mesmo sendo muito tímido. Se dependesse de mim, eu jamais subiria no palco para representar. Meu negócio é a escrita. Mas Clênio me disse: "neste ano, ou o senhor pega um papel com falas ou não vai participar".

Socorro Rapôso: E aí de quem não o obedecesse!

Luiz Marinho: Ele, então, me deu o papel de um soldado judeu, mas sempre fui péssimo para decorar e copiei minha fala num estradозinho. Naquela época, o espetáculo ainda não era dublado. O problema é que, pouco antes da peça começar, caiu uma bruta chuva e minha cópia tinha sido escrita a lápis! Quando chegou a hora, passei o olho na minha "fila" e vi tudo borrado. Eu pensei: "lasquei-me!". Talvez se eu não tivesse copiado, teria até tentado decorar, mas, ali, já era tarde. O meu companheiro de cena começou a dar o seu texto. De tão nervoso, eu não ouvia nada. Até que ele disse a minha "deixa": "impostor", e olhou para mim. Eu, claro, também fiquei olhando para ele. Ele repetiu novamente: "impostor". Calado eu estava, calado fiquei. Foi lamentável, e nem me perguntem como a peça prosseguiu e nem o que Clênio fez comigo depois! Essa é uma das histórias engraçadas da *Paixão de Cristo*. Com o passar dos anos, além do Teatro Adolescente do Recife, elementos do TUP – Teatro Universitário de Pernambuco – também vieram a participar do espetáculo que, hoje, veio a dar nessa grandiosidade que o Brasil inteiro conhece como o maior espetáculo ao ar livre do mundo.

Leidson Ferraz (da platéia): Victor, no livro de Joel Pontes, *O teatro moderno em Pernambuco*, ele afirma que o Teatro Adolescente era totalmente intuitivo e que, talvez por isso, *A Compadecida* tenha agradado tanto no Rio. Aqui não, foi algo comum. O próprio

sotaque levado ao Sul já impressionava; a naturalidade das pessoas em cena, além do texto de Ariano, que era algo inédito até então.¹² Será que esse desprezo que a ACTP dava ao grupo não vinha justamente por ele ser apenas intuitivo numa fase em que o amadorismo, devido ao TAP, já tinha alcançado um alto nível em seus trabalhos?

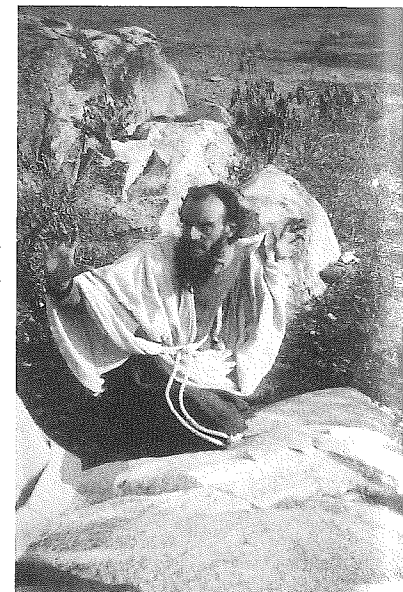
Victor Moreira: É possível. Mas aí é que está o grande mérito de Clênio: ele levava a sério o que era nosso. Poucas vezes abandonou os textos nordestinos. E os temas que ele levava à cena sempre eram muito áridos, quase sem graça, digamos assim, para a maioria das platéias. Mas Clênio ousou fazer isso. Esse é o aspecto de maior valor para mim. E por que não divulgar autores fantásticos como Ariano Suassuna, Aldomar Conrado, Aristóteles Soares? Sim, porque bons autores nós temos. O problema do pernambucano é que ele não gosta do que é de Pernambuco. De certa forma, o nosso valor incomoda.

Ariano Suassuna: Essa valorização ao autor nordestino estava bem presente no trabalho de Clênio. Basta ver que no festival em que lançamos nacionalmente o *Auto da Compadecida*, ele entrou com outra peça, *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, respectivamente, primeiro e segundo lugar na premiação final.

João Ferreira (da platéia): Parece que Clênio tinha um dom especial para lançar textos nunca antes encenados. Eu, por exemplo, tive a felicidade de ser dirigido por ele em dois premiados espetáculos, meus principais momentos como ator. No final de 1967, ele me convidou para participar do trabalho de despedida do TUP, *Viva o cordão encarnado*, primeira montagem do texto de Luiz Marinho, no papel do Velho Matraca. A estréia aconteceu em 1968 no Santa Isabel, e naquele mesmo ano fomos premiados no V Festival de Teatro de Estudantes, coordenado por Paschoal Carlos Magno, no Rio. Em 1975, Clênio foi convidado a dirigir a primeira versão da peça *Cancão de Fogo*, de Jairo Lima, para o Teatro Novo Tempo, e novamente me chamou para fazer o papel principal.

¹² "Aquele primarismo dos atores, que a muitos pareceu artisticamente elaborado, prodígio de técnica; (...) tudo ali estava quase em seu estado natural. O grande trabalho de Clênio Wanderley foi e tem sido conservar a espontaneidade dos dirigidos, de modo que se torna difícil a distinção entre o que neles é instintivo e o que foi aprendido nos ensaios. Para isto, seu repertório é de fundamental importância: de autores do Nordeste. Somente em duas ocasiões abandonou esta linha – ao encenar *A via sacra*, de Ghéon, e *Everyman* – desde a fundação do conjunto, em abril de 1955. Preferindo a literatura da região, simplifica seus problemas de caracterização dos personagens – no sentido total da palavra, incluindo-se voz e comportamento – que quase desaparecem porque os modelos estão ao alcance dos ouvidos e dos olhos dos atores, quase sempre jovens de modesta condição social, psicologicamente propensos a obedecer. (...) Não chegam a provocar forte impressão no Recife, onde modelo e ator estão demasiadamente próximos. Causam-na fora, porém; o próprio *Auto da Compadecida*, em sua estréia, teve público reduzido, só recebendo a consagração da cidade tempos depois, como consequência da medalha de ouro ganha no Festival do Rio. É esse, porém, o aspecto mais admirável da obra de Clênio Wanderley: continuar, apesar de tudo, a iniciar atores e lançar escritores. (Cf. PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. FUNDARPE : 1990. 2ª edição. p. 123-124.).

Clênio Wanderley em *O drama do calvário* / 1957 (Foto: arquivo pessoal Argemiro Pascoal)



Fomos, mais uma vez, premiados como melhor espetáculo, desta vez no I Festival da Confenata – Confederação Nacional do Teatro Amador. Esse foi, infelizmente, seu último trabalho como diretor. Em 1976 Clênio desencantou, poucos dias após o encerramento da temporada da *Paixão de Cristo da Nova Jerusalém*. Se ele não tivesse partido, tenho certeza de que estaria fazendo outros bons trabalhos, divulgando novos autores.

Leidson Ferraz (da platéia): O Teatro Adolescente acabou-se com a morte de Clênio?

Luiz Marinho: Quando Clênio morreu, o grupo já não existia havia muito tempo por conta de uma dispersão natural dos seus componentes. No final dos anos 1950, Clênio passou a ser muito solicitado não só para *O drama do calvário*, mas para trabalhar em outros grupos também, tanto como ator quanto diretor. Com a fundação do Teatro Popular do Nordeste em 1960, por exemplo, ele foi convidado por Hermilo para atuar nos primeiros espetáculos do grupo, assim como José Pimentel. Já outros elementos seguiram caminhos opostos. Mendonça e Ilva, por sua vez, participaram da fundação do Movimento de Cultura Popular – MCP –, grupo que mantinha uma ação divergente do TPN.¹³ Toda essa dispersão, naturalmente, fez com o Teatro Adolescente do Recife deixasse de existir.

Socorro Rapôso: Eu gostaria de terminar nossa conversa falando do *Auto da Compadecida*. Para mim, que fiz parte do lançamento da peça, é um orgulho relembrar a história do Teatro Adolescente e, mais ainda, saber que essa obra de Ariano, que hoje é consagrada e traduzida em vários idiomas, foi divulgada, corajosamente, por um grupo de estudantes do Recife. Daqui para o mundo inteiro.

¹³ Lançado pela Prefeitura do Recife em maio de 1960, o MCP tinha como braço intelectual na área cênica o TCP. "Apesar do Teatro de Cultura Popular (TCP) perseguir muitos dos pontos defendidos pelo TPN, as diferenças se davam nos objetivos políticos de ambos. Enquanto o teatro de Hermilo e Ariano defendia uma arte comprometida, mas não alistada politicamente, uma arte que resgatava na cultura popular o que lhe era universal, material crítico para pensar o humano, o TCP enveredava por fazer um teatro politicamente engajado, cujas manifestações populares eram utilizadas como um meio de facilitação – através dos seus signos mais visíveis – para a mensagem do grupo". (Cf. VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Luiz Marinho: o sábado que não entardece*. Fundação de Cultura Cidade do Recife : 2004. p. 80-81.).

Teatro Adolescente do Recife – Montagens

1956 Terra queimada

Texto: Aristóteles Soares. Direção: Clênio Wanderley. Colaboração: Maria José Campos Lima. Cenário: Victor Moreira. Iluminação: Aníbal Mota. Elenco: Caio Gomes, Mozart Batista, Artur Uchôa, José Melo, Salete Rapôso Meira, Marizete Rapôso Meira, Teresa Ferreira, Irandi Caminha, Nita Campos Lima, Mário Boa Vista, José Pinheiro, Ricardo Gomes, Luiz Mendonça, Clênio Wanderley, Nina Elva (Ilva Niño), Lucas Filho e Zelva Campos Lima (participou ainda José Pimentel).

A Compadecida**(Auto da Compadecida)**

Texto: Ariano Suassuna. Direção e iluminação: Clênio Wanderley. Cenário: Aloísio Magalhães. Figurinos e maquiagem: Victor Moreira. Elenco: Luiz Gonzaga, José Pinheiro (substituído por Mozart Batista), Ricardo Gomes (substituído por Rômulo Bezerra), Clênio Wanderley, Sandoval Cavalcanti, José Pimentel, Alberique Farias, Luiz Mendonça, Nina Elva (Ilva Niño), Eutrópio Gonçalves (eventualmente substituído por Joel Pontes), Mário Boa Vista (substituído por Múcio Scevola), Octávio Catanho, Artur Rodrigues, Maria do Socorro Rapôso (Socorro Rapôso) e José Gonçalves (participaram ainda Ivan Soares e Wilton de Souza).

1957 A via sacra

Texto: Henri Ghéon. Tradução: D. Marcos Barbosa. Direção: Clênio Wanderley. Figurinos: Isolda Barros. Maquiagem: Victor Moreira. Iluminação: Moacir Ribeiro. Execução musical: Schola Cantorum Pe. Jaime Diniz. Elenco: Luiz Mendonça, Clênio Wanderley, Nina Elva (Ilva Niño), Cris Ribeiro (substituída por Socorro Rapôso) e José Pimentel (participou ainda Ricardo Gomes).

1958 O casamento suspeito

Texto: Ariano Suassuna. Direção: Clênio Wanderley. Cenário e maquiagem: Victor Moreira. Iluminação: Moacir Ribeiro. Elenco: Sandoval Cavalcanti, Alberique Farias, José Pimentel, Clênio Wanderley, Eutrópio Gonçalves, Nita Campos Lima, José Pinheiro, Murilo Porto Carreiro, Cris Ribeiro, Beatriz Fernandes e Joel Pontes.

1959 A grade solene

Texto: Aldomar Conrado. Direção: José Pimentel (posteriormente, reencenada por Clênio Wanderley). Cenários: Aloísio Magalhães. Iluminação: Aníbal Mota. Elenco: José Pimentel, Yara Lins, Alberique Farias, Joel Pontes, Francisco Advíncula, Hiram Pereira, Luiz Freitas, Régis Talmo, Ricardo Gomes, Salete Rapôso Meira, Luíza Porto Carreiro, Cris Ribeiro, Ana Campos Lima, Marizete Rapôso Meira (participaram ainda Ana Luíza, Clênio Wanderley, José Gonçalves, Sandoval Cavalcanti, Eutrópio Gonçalves, Murilo Porto Carreiro, Erick Marques, Manoel Simões, Themira Pontes, Maria do Socorro (Socorro Rapôso), Jandira Cavalcanti e Moacir Ribeiro).

1960 Todomundo

Texto: autor desconhecido. Direção: Clênio Wanderley. Figurinos: Victor Moreira. Execução musical: Coral Pe. Jaime Diniz. Elenco: Sandoval Cavalcanti, José Gonçalves, José Pinheiro, Octávio Catanho, Maria José, Ana Maria Campos Lima, Socorro Rapôso, Tereza Campos, Eudes Costa, Clênio Wanderley e José Carlos.

* Registro ainda que o Teatro Adolescente do Recife assumiu a produção de *O drama do calvário* (1957), texto de Osiris Caldas e Luiz Mendonça, com direção deste último e Clênio Wanderley.



Alice Brandt, Maria do Rosário, Márcia Cabral, Jujuba (Alzenir Gomes), Lydia Barros, Rosana Gregori, Alberto Amaral e Edvaldo Pena em *Guarani com Coca-Cola* / 1980 (Foto: Isaac Amorim Filho/Arquivo Feteape)

Foi por eles que um índio desceu de uma estrela colorida e brilhante

por Fernando Limoeiro*

O teatro estava lotado e silencioso. Em cena via-se um Peri bêbado, vendendo suas armas de guerreiro guarani para turistas atônitos. Ceci, grávida e desdentada, assistia à decadência do seu amor Peri com dolorida perplexidade. Como num delírio, a voz mágica de Caetano Veloso prenunciava a volta de um índio luminoso e impávido.

Os tempos eram outros, em que o escracho brincava de aliado da disciplina e a criatividade se unia à sensualidade, para fazer história. Eu tinha chegado de São Paulo onde me formei em interpretação na Fundação das Artes de São Caetano do Sul. E tive como mestres: Eugênio Kusnet, Jonas Bloch, Antônio Petrin e, pasmem!, *workshops* com o Living Theater. Estava trabalhando no Sesi, na Divisão de Lazer e Cultura no setor de teatro. A bagagem de informações e experiências estéticas vividas em São Paulo precisava de espaço para adquirir sentido. Espetáculos marcantes como: *Hair*, *Missa leiga*, *O balcão*, *Trate-me Leão*, com o Asdrúbal; e a *Revista do Henfil*, apontavam-me que ainda estávamos em tempos sufocantes de censura e opressão.

A inquietude estética provocada por estes espetáculos, me fez criar uma vontade de colocar em cena minhas próprias idéias e utopias. Faltavam apenas parceiros que comungassem da minha angústia histórica. Para não enlouquecer, queria fazer experiências cênicas que dessem vazão ao sonho, à rebeldia e à utopia. Ainda acreditávamos que poderíamos mudar o mundo através do palco. Não mudamos, quem mudou fomos nós, e para melhor. Haja vista as posições de destaque no campo profissional da maioria dos atores que fizeram parte desse processo teatral, sejam na literatura, na televisão, no jornalismo, no teatro ou no cinema.

O Tuba – Teatro Universitário Boca Aberta – já existia quando fui convidado por Edvaldo Pena, Adauri Bastos e Madalena Santiago para dirigir o grupo. Coincidentemente, todos nós estávamos fazendo o curso Atualidade de Brecht Para a América Latina, ministrado pelo guru e mestre Luiz Maurício Carvalheira, cujo conteúdo influenciou de forma decisiva na construção do espetáculo *Guarani com Coca-Cola*.

O encontro com o grupo foi inspirador e não deu n'outra, a boa mistura fez-se na hora e foi comemorada no "Beco da Fome", na rua do Hospício com a Sete de Setembro, onde

tantas jornadas éticas e culturais foram feitas mais tarde, após os instigantes e divertidos ensaios. O companheirismo e a cumplicidade ideológica fortaleciam os laços de amizade e, como era de se esperar, surgiram as paixões. O Beco era a continuação improvisada da sala dos fundos do DCE, onde ensaiávamos. E foi nessas farras literárias, que muitas vezes encontramos soluções cênicas para o espetáculo.

Durante o processo, o grupo começou a atrair novos talentos como Márcia Cabral, Magdale Alves, Lydia Barros, Sílvio Lopes, Zeh Rocha com sua música, entre outros. Mas uma coisa precisa ser ressaltada: se os tempos eram outros e eram embalados por cerveja, cachaça, erva e sonhos; nada disso se chocava com a disciplina que eu exigia do grupo na minha breve e marcante passagem por ele. Teatro para mim é antes de tudo um ofício, pleno de dignidade e ética. E eu, bem mais maduro e experiente do que eles, não poderia deixar que o desbunde compromettesse o resultado estético. Nisso eu batia forte, por isso o grupo me respeitava como áspero e doce irmão de loucura.

Gostaria de esclarecer que o meu papel foi catalisar e dar forma dramatúrgica às idéias, providas da fome de colocar o Brasil no palco de forma anárquica e humorada, mas bem fundamentada. Para isso, o grupo escolheu falar sobre o problema indigenista da época e o romance *O guarani*, de José de Alencar, escrito de forma folhetinesca, se adequava perfeitamente como um instrumento literário para a proposta. Todos leram exaustivamente tanto o romance, como todas as notícias e bibliografia específica sobre a situação caótica do índio brasileiro. Só a partir daí fizemos as improvisações.

Dominávamos o conteúdo para poder brincar com ele. Partíamos do improviso para o texto. Todo o processo de construção do espetáculo durou mais de seis meses. As cenas eram ensaiadas até a exaustão, sem que ninguém demonstrasse cansaço ou preguiça. Todas as falhas que aconteciam em cena eram motivo de deboche e humor, e às vezes eram incorporadas ao espetáculo. O resultado das pesquisas e improvisações baseadas no roteiro de ação que selecionei do romance eram fundidas com notícias da época. Tudo isso fez nascer *Guarani com Coca Cola – Um réquiem escrachado pelo índio brasileiro*.

Curiosamente, por motivo de viagem, não pude assistir à chocante e comentada estréia no Mosteiro de São Bento em Olinda. Mas o fato é que a despresticiosa montagem deu uma sacudidela experimental na cena pernambucana naquele momento. Logo a seguir, o grupo apresentou-se no Teatro de Santa Isabel, com casa cheia e fiéis admiradores. É justo reconhecer que todo este processo coletivo assim como o resultado cênico, deve-se ao talento, à cultura, ao comprometimento e à criatividade de toda a equipe. Foi por causa desses atores, que por um momento, na história desse país, um índio brasileiro desceu de uma estrela colorida e brilhante, apaixonadamente infalível como Bruce Lee.

* Autor, diretor, bonequeiro e professor do Teatro Universitário da UFMG.

Teatro Universitário Boca Aberta – Tuba

Data: 01/09/1998. **Mediadora:** Elaney Acioly. **Expositores:** Eduardo Diógenes, Helena Pedra, Luiz Maurício Carvalheira e Manoel Constantino.

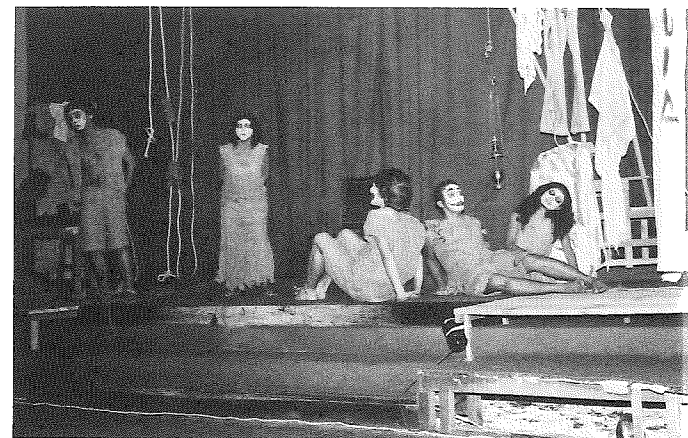
Elaney Acioly: Hoje vamos conhecer a história do Teatro Universitário Boca Aberta – Tuba, que nasceu na Universidade Católica de Pernambuco e realizou um teatro bem alternativo no final dos anos 1970. Com a palavra, um dos fundadores do grupo.

Manoel Constantino: Comecei a fazer teatro em 1973, no Grupo Atores do Liceu e foi lá, através de Carlos Varella e José Francisco Filho, que conheci a história do Tucap,¹ o grupo de teatro da Universidade Católica de Pernambuco, extinto pela própria instituição. Quando fui cursar Ciências Biológicas na Unicap em 1976, já estava totalmente apaixonado por teatro e tentei saber da possibilidade de uma volta do grupo, mas logo me disseram que não. Na época, eu já fazia parte do movimento estudantil; tornei-me presidente do Diretório Acadêmico de Biologia e integrei o Movimento Década que, em 1978, reabriu o Diretório Central dos Estudantes da Católica.² Ao assumir a diretoria cultural do DCE, vi a chance de introduzir o teatro novamente na universidade. Para isso, expus aos meus companheiros a importância do movimento estudantil não se voltar somente para a política, mas também para a questão cultural, e consegui o apoio que precisava. Fiz, então, uma peregrinação pelas salas de aula tentando formar um grupo de teatro, mas só três pessoas apareceram: Madalena Santiago, que cursava Psicologia; Júlio Ludemir, que fazia Jornalismo; e Jeanne Barros, aluna de Ciências Sociais. Fomos nós que fundamos o Tuba. Até então, apenas eu e Júlio, que era aluno do curso regular do Teatro Hermilo Borba Filho - THBF,³ tínhamos experiência teatral. Nosso primeiro encontro aconteceu numa sala bem precária, cedida pelo DCE, mas, como precisávamos de outras pessoas, solicitamos alguns cartazes e fomos espalhá-los pela universidade. Em março de 1978, reunimos vinte interessados, uma rapaziada muito nova, de dezoito a vinte e dois anos, mas com muito pique. Pela própria inexperiência da turma, achei que, inicialmente, seria necessário investir na formação e consegui convencer o pessoal do Diretório a contratar Helena Pedra, que eu já conhecia do Liceu de Artes e Ofícios. O pagamento era uma mixaria, mas mesmo assim ela topou.

¹ Cf. FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (Org.). *Memórias da Cena Pernambucana – 01*. Recife : 2005. Teatro da Universidade Católica de Pernambuco – Tucap. p. 41-60.

² Desde 1968 que os DCEs em todo o Brasil estavam fechados por imposição do Ato Institucional nº 5, instrumento utilizado pela ditadura militar para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. O AI-5 vigorou até dezembro de 1978, ano de estréia do Tuba.

³ Cf. FERRAZ, Leidson, et al. op. cit. Teatro Hermilo Borba Filho. p. 25-40.



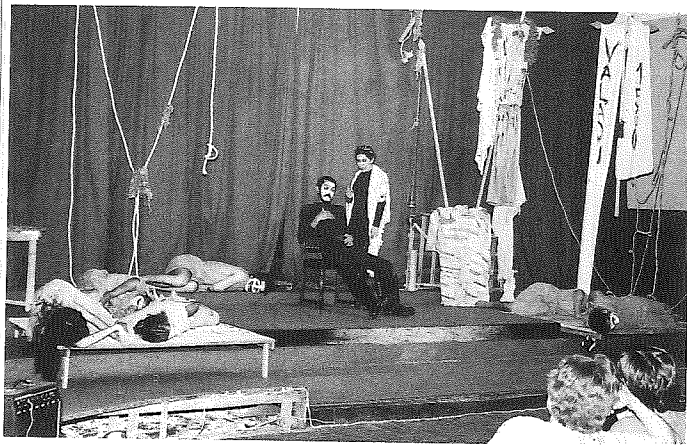
Manoel Constantino, Lenice Gomes, Aduari Bastos, Almir Guilhermino e Madalena Santiago em *O pequeno teatro da felicidade* / 1978 (Foto: arquivo pessoal Lenice Gomes)

Helena Pedra: Porque percebi que o Tuba não vinha apenas para montar peças de teatro. Bom, minha participação inicial junto a esse movimento foi na orientação corporal para atores. Mas achei que só aquilo não seria o suficiente. Sugeri, então, o nome de Luiz Maurício Carvalheira para dar aulas de História do Teatro, porque ele também dedicava-se a um trabalho pedagógico dentro do teatro. Indicação aceita, começamos nós dois a investir na formação daquela turma.

Manoel Constantino: As dificuldades eram muitas porque o espaço do DCE da Católica era muito pequeno. Mas a nossa vontade, muito grande. Os horários, os mais difíceis, aos sábados à tarde, porque o grupo não podia ficar faltando aula durante a semana, já que as pessoas estudavam em horários diferenciados. Passamos meses nos exercitando.

Helena Pedra: Se não me engano, foi você quem nos pediu que finalizássemos o trabalho com uma encenação, e acabei aceitando essa responsabilidade. Não era, em absoluto, diretora de teatro, como não sou ainda hoje. E o próprio Diretório entendeu aquela nossa experiência como uma proposta eminentemente experimental. Num reencontro com o autor amazonense Márcio de Souza, consegui dele um texto inédito, *O pequeno teatro da felicidade*, sobre um reino oprimido por um tirano até que um sapateiro lidera uma revolução popular. Luiz Maurício foi meu assistente de direção e cuidava de uma parte interpretativa também; e João Denys, que ainda era nosso aluno no Teatro Hermilo Borba Filho, bolou o cenário. Quanto ao elenco, além do grupo de universitários, decidi convidar alguns alunos do THBF: Eduardo Diógenes, Josenildo Marinho e Maria Oliveira.

Eduardo Diógenes: A escolha de *O pequeno teatro da felicidade* foi muito feliz porque



Jeanne Barros, Manoel Constantino, Lenice Gomes, Adauri Bastos, Reinaldo Gomes, Maria Oliveira, Madalena Santiago e Almir Guilhermino em *O pequeno teatro da felicidade* / 1978
(Foto: arquivo pessoal Lenice Gomes)

a obra abordava a sociedade ditatorial, o jogo de poder. O texto, mesmo sendo metafórico para burlar a Censura da época, questionava nossa realidade político-social, enquadrada numa fantasia mágica, mas fazendo referências à tortura, inclusive. Helena começou a dirigir com uns cinco meses de gravidez, e isso não deixa de ser uma dificuldade, ainda mais quando ela chegou aos nove meses! Era um espetáculo difícil de fazê-lo funcionar no palco, mas o resultado foi bem instigante, e me entreguei ao espírito do grupo. O texto foi reduzido porque era realmente enorme. Não consta que tenha sido encenado outra vez. Seria atualíssimo ainda hoje. Depois dessa participação no Tuba, fui atuar no THBF, fiz peças com outras equipes e desde 1990 não faço mais teatro.

Manoel Constantino: É importante dizer que o Tuba tinha uma participação dentro do movimento estudantil, com intervenções teatrais e performances na universidade, quando o DCE convocava. Às vezes, saíamos com a cara pintada de branco, de quatro a cinco atores, tocando bombo pelos corredores, recitando poesias de Thiago de Mello e convocando os estudantes para as assembléias. Tivemos, por exemplo, uma participação expressiva na primeira greve de estudantes da Unicap pelo alto valor cobrado nas mensalidades. Chegamos até a fazer uma fogueira onde foram queimados os carnês de pagamento, ou seja, nossa proposta também tinha esse caráter político. Mas o nosso maior objetivo, além da formação e da possibilidade de trazer vida cultural para a universidade, era mesmo montar espetáculos sobre as opressões da sociedade.

Luiz Maurício Carvalheira: Eu acho que tanto a escolha do nome do grupo quanto a sigla, uma tuba, foram muito felizes: "Teatro Universitário Boca Aberta", porque mostra essa inquietação que havia naquela juventude. Boca aberta mesmo. Eram jovens que

estavam à esquerda da esquerda, não só no sentido propriamente político-ideológico, mas, sobretudo, vivencial ou existencial, de uma descoberta muito grande de valores, de visão de mundo, muito sequiosos para isso. Se formos buscar um referencial enquanto grupo de teatro, seria algo parecido com o Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Rio de Janeiro.⁴ Quer dizer, algo de muita vida. Não era um espontaneísmo nem uma porralouquice, muito pelo contrário. E a disponibilidade daquela turma do Tuba foi o que me encantou. Eu já tinha sido professor da Universidade Federal de Pernambuco, mas fui posto para fora de uma maneira horrível, em 1971, sob as acusações de ser comunista, subversivo e homossexual. Um dos escândalos foi porque eu dava aula usando sandálias de couro! O meu estilo de vida incomodava profundamente, sim, porque eu não tinha o perfil do profissional com a carteira assinada. E acho que encontrei minha pousada no teatro. Foi isso que aqueles jovens também viram, não somente em mim, como em Helena, além de que a gente trazia uma contribuição técnica, de organização da reflexão.

Helena Pedra: E todos dedicaram-se com bastante afinho porque entendiam o grupo de teatro universitário como mais um viés de comunicação daquela geração. Não lembro quem dali se profissionalizou, alguns sim, outros optaram por novos caminhos, porque essa liberdade de escolha existia.

Eduardo Diógenes: O Tuba tinha como uma de suas características a diversidade de pessoas envolvidas na proposta, mas todas traziam essa necessidade de modificação de alguma coisa, de um trabalho mais coletivo e, até mesmo, uma disponibilidade tremenda. Mais do que Helena e Luiz Maurício trabalharem quase de graça, os nossos encontros aconteciam numa circunstância difícil, depois das dez da noite, quando acabávamos as aulas. Os ensaios iam pela madrugada, enfrentávamos a falta de ônibus, de dinheiro. Tinha muita discussão. Tudo aquilo foi um desafio a mais.

Helena Pedra: *O pequeno teatro da felicidade* foi montado com uma precariedade enorme de produção, em setembro de 1978, no auditório do DCE da Federal, na rua do

⁴ Com o espetáculo *Trate-me Leão*, criação coletiva sob direção de Hamilton Vaz Pereira, o grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone esteve pela primeira vez no Recife no ano de estréia do Tuba, 1978, com apresentações no mês de junho, nos teatros Valdemar de Oliveira e Parque, promovendo ainda um *workshop* com Regina Casé, aberto aos grupos teatrais da cidade. Em seguida, foram se apresentar em Caruaru. "A presença da sacrosanta família Asdrúbal no Recife acarretará a tão necessária desarrumação dos móveis dos castelos da pernambucália, uma outra família que precisa, com urgência, se desagregar, para que a talentosa prole siga os caminhos do leão: a desobediência, primeiro mandamento de qualquer mudança digna. Com apenas cinco anos juntos, os integrantes do Asdrúbal Trouxe o Trombone conseguiram ensinar a si mesmos uma lição que deve ser aprendida com alegria pelas equipes jovens do Recife: cada grupo deve procurar, com garras e rugidos, sua própria linguagem teatral, sempre desobedecendo os consagrados conselhos da esclerosada família teatral, denunciando (a seu modo) as mentiras históricas (de antes, hoje e amanhã)". (Cf. STEPPLE, Amin. Matou a família e foi ao teatro. *Diário de Pernambuco*. Recife, 3 de junho de 1978. Caderno Viver/Diversões. p. B-5.).



Fátima Barreto, Maria do Rosário, Edvaldo Pena e Paulo Barros em *Guarani com Coca-Cola* / 1980 (Foto: Ângelo Lima)

Hospício. O público lotou aquele espaço e aplaudiu de pé ao final. Mas, confesso, pela própria falta de vivência daquela juventude com os problemas políticos do Brasil, de toda aquela repressão que ainda existia no país, mesmo veladamente, nem sei se conseguimos dar toda a densidade que o texto continha. Depois de mais algumas apresentações, o grupo circulou com a peça pelas universidades. Obviamente que houve muitas falhas, mas o nosso propósito de montar um trabalho experimental foi feito. Em novembro daquele ano, tive minha primeira filha, Juliana, e, a partir daí, nem eu nem Luiz Maurício continuamos como diretores do grupo, até mesmo porque esse não era o nosso objetivo.

Luiz Maurício Carvalheira: Antes de eu me afastar definitivamente do Tuba, surgiu o convite do próprio grupo para que eu desse um outro curso, desta vez, sobre Bertold Brecht. Eu já tinha ministrado um curso sobre Brecht dez anos antes, no Teatro Popular do Nordeste, quando ainda cursava Filosofia. E vou dizer, com toda sinceridade, décadas depois, quando fui estudar Brecht na Universidade de São Paulo, modéstia à parte, percebi que aqui já havia um avanço, uma visão muito própria, crítica e dialética dessa cultura popular sem folclorismos. Nada desse equívoco do regionalismo isolado, visto como algo típico. Nossa cultura popular é universal em seus procedimentos, suas técnicas, e foi essa visão, espelhando Brecht na América Latina, no nosso chão, e tendo ele como referencial teórico — porque é no universalismo da cultura popular que Brecht foi se banhar —, que nós do Tuba mergulhamos nesse curso. Ao final, propus uma leitura e análise da peça *Mãe coragem*, obra-prima do teatro universal. Um processo riquíssimo. E, o melhor, as aulas propunham uma interação com vários grupos de teatro amador existentes. Isso era o Tuba. Tudo muito mágico, muito belo, porque essa moçada tinha a vocação maior do teatro, que é reunir para viver uma experiência coletiva única. Tal idéia me pegou pelo pé. Só que, quando o curso terminou, em setembro de 1979, eu estava bastante desestruturado na vida profissional. Vivía apavorado de auto-crítica e resolvi ir embora para São Paulo, fazer mestrado na USP, porque aquilo tudo

também mexeu com a minha cabeça. Ou seja, foi graças ao Tuba que ousei fazer o que fiz.

Elaney Acioly: E quando surgiu o segundo espetáculo do grupo?

Luiz Maurício Carvalheira: Em 1980, e acredito que todo esse estudo, essa vivência, esse trabalho coletivo geraram o *Guarani com Coca-Cola*,⁵ o espetáculo que tinha a cara do Tuba. Foi a experiência mais ousada que eles fizeram.

Manoel Constantino: Com o término do curso sobre Brecht, muita gente estava a fim de continuar com o Tuba, e o grupo se renovou literalmente porque, com exceção de Edvaldo Pena, ninguém mais da formação original ficou. Dos quatro fundadores, apenas eu continuei em Pernambuco, mas não participei do espetáculo, porque já estava envolvido com o curso de Jornalismo na UFPE. A nova equipe contava com nomes como Magdale Alves, Paulo Barros, Jujuba [Alzenir Gomes], Silvinho [Sílvio Lopes], Rosário Correia, Ângelo Lima, gente que vinha dos mais distintos lugares e não só da Unicap. Ou seja, por um desejo daquela nova turma, o Teatro Universitário Boca Aberta precisava continuar, e o DCE da Federal foi fundamental para esse segundo momento porque cedeu um espaço para ele acontecer. O grupo, inclusive, promoveu um curso de expressão corporal com Helena Pedra e outro, em seguida, de cenografia, com João Denys — um dos primeiros que ele deu. A construção dos elementos visuais da peça surgiu daí. Ou seja, *Guarani com Coca-Cola* nasceu de uma criação coletiva, mas quem costurou o texto e assumiu a direção foi Fernando Limoeiro. Ele possibilitou que as cenas fossem criadas a partir de idéias do grupo todo, mas com ele lapidando o sentido de dramaturgia, dando lógica e conteúdo àqueles personagens.

Elaney Acioly: E quanto à nudez na montagem?

Manoel Constantino: Acredito que foi uma decisão espontânea e muito consciente também. A geração jovem daquela época, além de não ter vergonha do corpo, queria se despojar de muita coisa, inclusive das roupas. Mas a nudez era um elemento a mais da montagem. Pelo que vi, o objetivo maior de *Guarani com Coca-Cola* era mostrar um trabalho satírico, anárquico, de cunho social, dando ferroadas legais sobre o descaso com o índio brasileiro. Um espetáculo realmente contundente em meio a um manifesto alegórico. Ninguém ali tinha o menor pudor. É tanto que o figurino das índias foi todo “patroci-

⁵ “O trabalho é experimental, calcado no romance ‘O Guarani’, de José de Alencar, e versa sobre o índio brasileiro e sua extinção política. A peça nasceu da necessidade de repartir a dor da calamidade indígena brasileira, da venda criminosa de suas terras, de seu ambiente, e de toda a problemática, do Amazonas e do seu mais autêntico habitante: o índio. (...) Há nove meses (...) estão ensaiando a peça (...) fizeram várias pesquisas sobre o assunto através da televisão, cinema e revista. (...) E o grupo ‘Tuba’ faz questão de frisar que este é um trabalho muito sério, onde todos estão empenhados em promover o índio com um manifesto alegórico”. (Cf. GOMES DE MATOS, Dilma. A realidade do índio brasileiro numa peça teatral. *Diário de Pernambuco*. Recife, 2 de agosto de 1980. Caderno Viver/Seção B. p. 1.).

nado” pelas Lojas Americanas. Como o grupo não tinha dinheiro para comprar, parte do pessoal ia de quatro em quatro “pegar” canudinhos lá. Eu ajudei nisso. Era pura emoção e, também, uma forma de enfrentar o capitalismo. E, assim, posso dizer que o Tuba contou com um “apoio informal” das Lojas Americanas.

Luiz Maurício Carvalheira: Quando no *Guarani com Coca-Cola* os atores se colocaram nus no palco, era uma conquista deles também, de muita verdade. Não era para chamar a atenção, nem sensacionalismo. Evidentemente, com todo o arroubo da juventude, graças a Deus! Claro que essa ousadia que era vivida e experimentada no início dos anos 1980, deu muito grilo e galho nas casas de família. Imaginem como foi complicado para os pais daquelas meninas verem a filha de peito de fora no teatro!

Helena Pedra: O que se defendia, com toda aquela postura, nada mais era do que um teatro de idéias. E, para se defender essas idéias, que representavam um comportamento bem contemporâneo, havia um despojamento que começava pelas atitudes de cada um da equipe. A nudez de *Guarani com Coca-Cola* também era uma postura político-corporal. Ela, ali, toma uma outra relação até como estética.

Luiz Maurício Carvalheira: E vejam que o resultado artístico era muito interessante. Para ilustrar, vou ler uma crítica do Valdi Coutinho cujo título é: “O divertido anti-teatro do Tuba está de volta”.⁶ “Trata-se de um trabalho sobre o índio brasileiro, não de um ponto de vista isolado, mas como um fenômeno que fala de perto à realidade de cada um de nós, integrantes da população brasileira, especialmente numa ótica correlacionada/identificada com o momento sócio-cultural vivenciado pelas maiorias espoliadas e marginalizadas e, igualmente oprimidas do povo brasileiro, ou sejam as que passam necessidades, privações e toda série de infortúnios. O espetáculo está bem concebido, com momentos muito bonitos em termos de plasticidade. Agrada, sobretudo, pelos recursos cênicos anti-teatrais entre os quais a intervenção da ‘Miss Contra-Regra’ [Elúzia Varella], engraçadíssima por sinal, sempre solícita para trabalhar em cena aberta, e deixando-se envolver pelo clima do espetáculo, ora com ares de nobreza, ora nervosa, ora saltitante, tudo de acordo com a ação da seqüência. *Guarani com Coca-Cola* atinge os seus objetivos: satiriza, debocha, anarquiza, coloca, depõe, não somente o problema do índio, mas sobre vários outros aspectos deste contexto do colonialismo sócio-cultural ainda caracterizador da sociedade brasileira. A inexperiência de alguns dos integrantes do elenco do Tuba, nem sempre disfarçada, não chega a comprometer o todo do espetáculo, graças a intervenção não somente das soluções cênicas coletivas (encontradas exatamente para valorizar o global e diluir o individual), mas sobretudo pelo trabalho de outros atores que se revelam em cena”.

⁶ COUTINHO, Valdi. *Diário de Pernambuco*. Recife, 13 de setembro de 1980. Caderno Viver / Teatro. p. B-10.



Sílvio Lopes e Jujuba (Alzenir Gomes) em *Guarani com Coca-Cola* / 1980 (Foto: Ângelo Lima)

Elaney Acioly: Depois de sua estréia, em agosto de 1980, no Mosteiro de São Bento em Olinda, *Guarani com Coca-Cola* fez uma temporada de dois finais de semana no Teatro de Santa Isabel e participou a convite do I Fórum Nacional de Teatro, em Salvador, além de ter feito apresentações nas universidades Federal e Rural de Pernambuco.

Eron Villar (da platéia): Nos anos 1970 e 1980, não só o Tuba, mas outros grupos de teatro fizeram um trabalho interessante porque existia uma dinâmica de funcionamento enquanto grupo. Já na década de 1990, você sente essa falta de ideologia coletiva?

Luiz Maurício Carvalheira: O que caracterizava aqueles tempos é que havia uma radicalidade muito grande: ou você se passava para ter uma vida bem comportada como o Sistema queria ou tinha que brigar para ser você mesmo. Quer dizer, o Tuba é muito a expressão disto, porque ainda era a resistência a uma ditadura. Aquela situação exigia um posicionamento. Hoje você não sabe o que é cada um. Mas mesmo enfrentando aquele momento terrível do país, havia no Tuba uma alegria muito grande em se trabalhar no coletivo, inclusive de preparar-se para o palco, limpar um banheiro, passar o figurino. Quer dizer, esse clima existia por conta de um dado que também falta hoje: a mística do trabalho, uma profunda convicção do que se faz. E esta profunda convicção do artista está vinculada à descoberta do sentido maior do teatro, que também está ligada ao processo de formação. Mesmo com toda a falta de estrutura para o trabalho, acho que o que havia em excesso no Tuba representava uma época, como se cada um estivesse vivendo as últimas horas, os estertores. Era isso que aquela juventude captava e levava adiante, ou seja, a questão da utopia. Utopia é acreditar no sonho. E o teatro persegue essa utopia.

Manoel Constantino: No *Guarani com Coca-Cola*, qualquer ator era substituído natural-



Magdale Alves, Edvaldo Pena e Jujuba (Alzenir Gomes) em *Nós precisamos suar* / 1981 (Foto: arquivo pessoal Magdale Alves)

mente por um coringa porque o elenco inteiro estava muito consciente do espetáculo como um todo. Ou seja, tanto na primeira montagem quanto na segunda, todos sabiam o que estavam fazendo, o porquê e para quem. Ninguém estava ali para brilhar no palco ou apenas para concluir um curso. Bem, toda essa experiência no Tuba fez com que parte daquele grupo que realmente optou pelo teatro, fosse buscar o seu caminho nos palcos, com um tipo de proposta parecida. Foi assim que, em 1980, fizemos o Pastoril Balança Coreto, um divertido pastoril de ponta de rua que denunciava as mazelas políticas do país e, nesta mesma época, também surgiu o Traquinagem Trupe, grupo

que montou *Flicts, a cor*, com direção de João Falcão, que conheci no DCE da Federal, no grupo musical Balaio de Gatos. No elenco de ambos, estavam ex-integrantes do Tuba, grupo que nos deixou muito mais clara a visão do mundo e da arte que a gente queria fazer: um teatro despojado, em que pudéssemos colocar nossas idéias a partir de uma discussão coletiva.

Luiz Maurício Carvalheira: Mesmo aqueles que não seguiram o teatro como profissão trazem algo muito especial por terem passado por aquela experiência. O teatro é fugaz, não se repete, mas marca a gente de uma maneira indelével porque amplia nossos horizontes, balança a visão de mundo, coloca você diante de você próprio, do sentido da vida. E, para isso, ele exige, inclusive, uma reflexão e um conhecimento profundos. Mas eu não sou saudosista, não voltaria atrás, eu caminho para frente, meu olhar é no futuro. E porque eu olho para lá, e quero, é que uma experiência dessa me ilumina.

Eron Villar (da platéia): Talvez naquela época ser ator causasse maior orgulho porque se estava indo contra uma corrente muito forte de repressão. Era sofrido, mas valia a pena lutar. E, hoje, ser ator é uma segunda profissão. A maioria das pessoas assume essa postura e talvez sintamos essa falta de convicção na luta pelo teatro.

Helena Pedra: É importante salientar que esse tipo de movimento acontece muito dentro das universidades, porque esses espaços tratam o conhecimento e o comportamento de forma acadêmica. Então o teatro universitário vem romper com essa estrutura tão fechada. É a arte de se rebelar mesmo. Muito também porque os jovens estão definindo seus papéis sociais, e é por isso que o teatro universitário tem também esse cunho político, diferente de grupos que vêm de outro contexto.

Manoel Constantino: Eu lembro que na primeira fase do Tuba, um companheiro nosso, filho de um coronel, ficou apavorado porque o pai disse que o grupo já estava todo fichado na Polícia Federal e era melhor ele sair da equipe. Existiam pressões como essa. Bem, só como registro, quero lembrar que o Tuba participou da realização do I Festival Universitário de Música Popular Brasileira, na quadra da Unicap. E foi difícil fazer. A ação partiu da Diretoria de Cultura do DCE, e como o Tuba era a minha tropa, fomos convocados para promover o evento. Era uma forma de incentivar o pessoal de música a também se organizar dentro da universidade.

Elaney Acioly: Em algum momento, existiu apoio institucional da Católica para o Tuba?

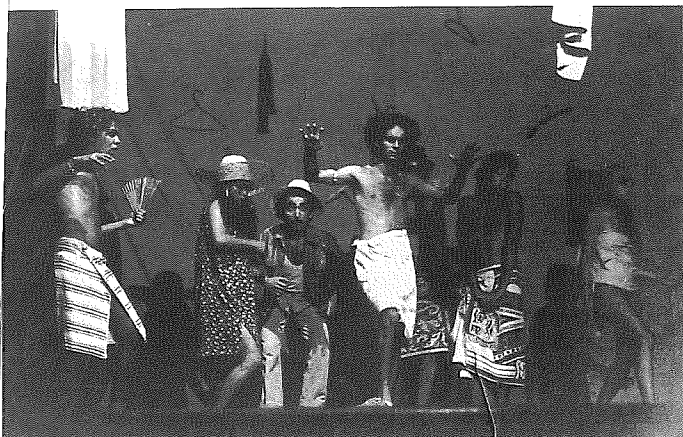
Manoel Constantino: Nunca. Essa relação sempre foi desgastante porque a gente brigava muito com a Reitoria. É tanto que estreamos no auditório do DCE da Federal, porque não pudemos contar com espaço algum da nossa universidade.

Luiz Maurício Carvalheira: Ou seja, o Tuba vivia o excesso – muita pesquisa, com uma experiência de mergulho existencial grande – e, ao mesmo tempo, a escassez. Por isso, ele teria produzido mais se contasse com uma melhor infra-estrutura. Sim, porque o teatro experimental ou amador não tem que necessariamente ser pobre e não aceitar dinheiro algum porque vem deste ou daquele lugar. Assim, o teatro não sobrevive.

Elaney Acioly: Quer dizer que após o *Guarani com Coca-Cola* o Tuba acabou?

Manoel Constantino: Não. Após um período de entressafra, fizemos um novo espetáculo, *Nós precisamos suar*, preparado especialmente para o I Festival de Teatro do Recife, promovido pela Feteape. Acho que a iniciativa dessa volta partiu de Jujuba, que tentou juntar novamente o grupo após um encontro casual entre nós. “Vale a pena fazer algo?”, era o que nos perguntávamos. Topamos enfim. *Nós precisamos suar* tratava de um crime ocorrido numa sauna. Fizemos um roteiro simples e improvisávamos em cima das vivências de cada um, brincando com isso.⁷ Havia um sentimento de experimentação ainda, mas a montagem

⁷ “O Teatro Ululante Boca Aberta (TUBA), antigo Teatro Universitário Boca Aberta, prosseguiu na sua caminhada de criações coletivas e montou para o I Festival de Teatro do Recife o espetáculo ‘Nós precisamos suar’. Não há texto nem direção a examinar. A cena é mais ou menos de improviso, apenas combinada antes entre o grupo, cada qual com suas idéias e iniciativas teatrais. Nada se decora: tudo se intui, se vive, se cria e recria. E ninguém dirige ninguém, cada um responsável por suas marcas e personagens. (...) O espetáculo, embora se situasse numa sauna e tivesse como fio condutor a busca ao autor de um crime, terminou sem conclusão dramática, tendo enveredado pelo protesto (que Ângelo Lima bem soube conduzir) contra a exploração da mão de obra artística local pelas gravadoras, filmadoras e emissoras de TV do Sul. Um protesto forte, convincente, profundo e – o que é melhor – não panfletário. Os meninos do TUBA têm imaginação e há talentos entre eles. (...) Penso que se eles se detivessem na escolha criteriosa de um texto e assumissem uma proposta convencional de teatro (desculpem na ousadia do conselho careta), teriam grande coisa a mostrar. Por ora eles apenas brincam de teatro (...). (Cf. ALVAREZ, Enéas. Nós Precisamos Suar/Crítica. *Jornal do Commercio*. Recife, 3 de dezembro de 1981. Caderno C/Teatro. p. 6.).



João Neto, Jujuba (Alzenir Gomes), Edvaldo Pena, Ângelo Lima, Manoel Constantino e Magdale Alves em *Nós precisamos suar* / 1981 (Foto: arquivo pessoal Wladimir Araújo)

só sobreviveu a essa única apresentação, no Teatro do Derby, e até ganhou um troféu Samuel Campelo na categoria "Proposta". Paulo Barros e Magdale Alves estavam muito bem como O Detetive e O Sombra, personagens que foram parar no Pastoril Balança Coreto. Mas eu não fiz bem a peça. Tanto que saí péssimo do teatro. Depois, ficamos com aquela dúvida: "podemos voltar ou acabou mesmo?". Decidimos pela segunda opção.

Teatro Universitário Boca Aberta (Tuba) – Montagens

1978 *O pequeno teatro da felicidade*

Texto: Márcio de Souza. Direção e coreografia: Helena Pedra. Assistente de direção: Luiz Maurício Carvalheira. Cenário e sonoplastia: João Denys. Figurinos: Maria Oliveira. Iluminação: Miguel Ângelo. Elenco: Maria Oliveira, Josenildo Marinho, Reinaldo Gomes, Almir Guilherme, Adauri Bastos, Madalena Santiago, Lenice Gomes, Jeanne Barros, Eduardo Diógenes (substituído por Geraldo Sobreira), Manoel Filho (Manoel Constantino) e Edvaldo Pena.

e Ângelo de Athayde. Coreografia: Alzenir Gomes. Música-tema: Zeh Rocha. Coordenação musical: Paulo Barros e Alzenir Gomes. Elenco: Sílvio Lopes, Fátima Barreto, Alice Brandt, Paulo Barros, Edvaldo Pena, Maria do Rosário, Alberto Amaral, Jujuba (Alzenir Gomes), Rosana Gregori, Magdale Alves, Lydia Barros, Márcia Cabral (substituída por Jane Pinheiro), Ângelo Lima, Elúzia Maria (Elúzia Varella) e Lelo Vasques (substituído por Cláudio Ferrário).

1980 *Guarani com Coca-Cola* (Um réquiem escrachado pelo Índio brasileiro)

Criação coletiva. Coordenação, adaptação do texto e direção: Fernando Limoeiro. Cenário e figurinos: João Denys

1981 *Nós precisamos suar*

Criação coletiva. Elenco: Ângelo Lima, Magdale Alves, Paulo Barros, Wladimir Araújo, Manoel Constantino, Jujuba (Alzenir Gomes), João Neto e Alberto Amaral.



Sérgio Sardou, Vanda Phaelante, Evandro Campelo e Renato Phaelante em *As conchambranças de Quaderma* / 1988 (Foto: arquivo pessoal Renato Phaelante)

Cooperarteatro, um sonho que durou pouco mais de dez anos

por Vicente Monteiro*

Na peça *Assembléia de mulheres*, Aristófanes (446-380 a.C.), em plena Grécia Antiga, já fazia alusão, mesmo que indiretamente e numa crítica à “República perfeita” de Platão, a uma sociedade em que os lucros do trabalho seriam distribuídos, igualitariamente, entre aqueles que o produzissem. Homens e mulheres, ao longo do tempo, sempre sonharam com a independência, o livre arbítrio, o mandar e não ser mandado. Com os artistas, esses sentimentos não são diferentes e, em muitos casos, até mais aguçados.

Parâmetros como liberdade para escolher um texto; ausência de um produtor impondo limitações, estilos e resultados; independência para convidar o diretor e os técnicos que mais se identifiquem com o elenco e com a proposta do grupo; e (por que não?) o prazer de ter o controle da bilheteria para pagar as contas da produção e receber o cachê justo pelo trabalho executado, ainda hoje fazem a cabeça de muitos artistas. E foi pensando assim que, em 1986, Albemar Araújo, Eduardo Gomes, Evandro Campelo, Marilena Breda, Pedro Henrique, Renato Phaelante e Vanda Phaelante resolveram criar a Cooperarteatro.

Eu entrara pela primeira vez num teatro para a colação de grau Contador, em 1969 e, três anos depois, para representar o Sacristão, do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com direção de Antônio Câmara e produção do Diretório Acadêmico da Faculdade de Administração de Campina Grande (eu era o diretor cultural do DA), no recém-criado Festival de Inverno daquela cidade. A ditadura militar havia autorizado o funcionamento dos diretórios estudantis e nós, estudantes podados pela repressão, precisávamos dizer que havíamos sobrevivido. Em 1976 me mudei para o Recife.

Meu desejo de voltar aos palcos levou-me a um curso de interpretação com o saudoso Marcus Siqueira, que dirigia seus alunos na peça *Rato não sabe escrever... telefona*, de Armando Coelho Neto, espetáculo que inaugurou o Teatro Hermilo Borba Filho, em Olinda, e que muito me honrou fazer parte do elenco, de onde só me afastei em 1977 para fundar o GTB – Grupo de Teatro Bandepe. Conheci, então, Lúcio Lombardi, de quem fui assistente de direção em sete das oito peças por ele dirigidas para o GTB.

* Foi ator e administrador de espetáculos da Cooperarteatro. Hoje é ator, diretor, autor e produtor cultural. Desde 1997 dirige o Grupo de Teatro Integrarte, no Recife.

Em 1987, Lúcio foi dirigir *O casamento suspeito*, de Ariano Suassuna, produção da Cooperarteatro, e me convidou para compor o elenco da peça. Artistas que, até então, eu só tivera oportunidade de vê-los da platéia, estavam ali comigo, na mesma mesa, fazendo leitura do mesmo texto. Eu, sentado sobre as mãos para disfarçar o nervosismo (tática usada com sucesso quando precisava defender o GTB junto à diretoria do Bandepe), caprichava na impostação. Inútil. Na minha frente, Renato e Vanda Phaelante, Evandro Campelo, João Ferreira, Marilena Breda, Pedro Henrique, Ana Montarroyos, Sérgio Sardou e Eduardo Gomes esnobavam os personagens já naquela primeira leitura. Era muito talento junto para quem se acostumara a elencos com pouca ou nenhuma experiência e que suavam dias para descobrir uma tímida inflexão.

A Cooperarteatro existia há um ano e havia montado dois importantes espetáculos: *O santo inquérito*, de Dias Gomes, com direção de Rubem Rocha Filho e *A canção de Assis*, de Júlio Fischer e direção de Pedro Henrique. Dois grandes sucessos. Portanto, encontrei um elenco que já se conhecia de perto, sabia a sistemática de trabalho e a proposta da cooperativa. Todos cuidavam da produção. E eu ficava de fora. Estranhei. Mas, ao se aproximar o dia da estréia, a diretoria – todo o elenco, na verdade – me colocou a par das condições: os artistas convidados receberiam um cachê em função da bilheteria, mas poderiam optar pelo sistema cooperativo e então, todos deveriam ter, pelo menos, uma função dentro do grupo, além de ator/atriz. A remuneração seria igual pela mesma função exercida e para cada uma delas (elenco, produção, administração e técnica), seria destinado percentual para rateio entre os executores.

Por fim, descobri que para mim estava reservada a administração do espetáculo, ou seja, a contabilidade do grupo, dada a minha familiaridade com números, com burocracia. Eu, quase “um estranho no ninho”, cuidando das finanças da cooperativa! Daí por diante, o clima de confiança recíproca se instalou e fiquei também com a administração dos espetáculos seguintes: *As conchambranças de Quaderna*, de Ariano Suassuna com direção de Lúcio Lombardi e eu como assistente; *O que mantém um homem vivo*, colagem de textos de Brecht por Renato Borghi e Ester Góes, com adaptação e direção de José Pimentel, comigo no elenco; e *O papa-donzela*, texto e direção de Vanda Phaelante.

Por pouco mais de dez anos sobreviveu a Cooperarteatro. Mais que o dobro da média das micro e pequenas empresas brasileiras. A meu ver, desencontros profissionais, dificuldades individuais, demora entre uma produção e outra, compromissos assumidos fora da cooperativa e a baixa remuneração, provocaram o natural desgaste da sociedade, culminando com o encerramento das atividades artísticas. Mas, felizmente, a Cooperarteatro não foi somente uma produtora de memoráveis espetáculos teatrais, produziu, principalmente, sólidas amizades que permanecem até hoje.

Cooperarteatro

Data: 08/09/1998.¹ **Mediador:** Leidson Ferraz. **Expositores:** Eduardo Gomes, Lúcio Lombardi, Marilena Breda, Pedro Henrique e Renato Phaelante.

Leidson Ferraz: Hoje vamos conhecer a Cooperarteatro, uma cooperativa de artistas que realizou um significativo repertório de peças teatrais em Pernambuco. Para início de conversa, eu gostaria de saber por que um grupo de atores experientes decidiu se lançar como produtores numa cooperativa teatral?

Eduardo Gomes: Por uma necessidade nossa de não dependermos mais de outros produtores.² Queríamos ser nossos próprios patrões, ter o direito de escolher um texto que agradasse a todos do elenco e convidar o diretor que considerássemos ideal para conduzir o trabalho. Então, em 1986, eu, Evandro Campelo, Albemar Araújo, Renato Phaelante, Vanda Phaelante, Marilena Breda e Pedro Henrique resolvemos fundar uma micro-empresa para cuidar disso tudo. Como fui eleito o coordenador geral, criei a Eduardo Gomes ME, com todos os impostos pagos, tendo a Cooperarteatro como nome fantasia. Éramos donos e empregados ao mesmo tempo, portanto, todos tinham que fazer a produção andar, assumindo tanto os lucros quanto os prejuízos.

Pedro Henrique: Como éramos um grupo de atores, sentíamos um certo incômodo por trabalhar com um texto imposto pelo produtor e não podermos escolher o que fazer e como fazer, algo que apaixonasse a todos os componentes. E, claro, ganhávamos muito mal naquele momento. Mas, no meu caso, essa necessidade de cooperação, de certa forma, vem da própria maneira como me iniciei no teatro, ainda no colégio, com as decisões sendo coletivizadas.

Leidson Ferraz: Renato, como você já era integrante do TAP, um grupo cuja filosofia principal é o amadorismo, não vivia essa relação incômoda com o "patrão".

¹ Nessa noite, também subiram ao palco Ana Montarroyos, Normando Roberto Santos e Vanda Phaelante.

² "É hora de valorizar o trabalho em lugar do capital. De investir no que sabemos fazer e não de esperarmos que poupanças acumuladas rendam ou que patrões nos ditem o que montar, nos imponham seus estilos autoritários. Por isso nos juntamos, como operários colaborando para a construção teatral. Temperamos a pretensão com humildade, se há talento reconhecido, também há trabalho e procura. Que o público venha nos ajudar a provar que é por aí que os artistas melhor podem se expressar, com liberdade, honestidade e muito amor pelo palco". Nota da Equipe. Programa do espetáculo *O santo inquérito*. 1986. p. 1.



Evandro Campelo, Renato Phaelante, Albemar Araújo e Marilena Breda em *O santo inquérito* / 1986
(Foto: arquivo *Jornal do Commercio*)

Renato Phaelante: Entrei para o TAP em 1969 e sempre trabalhei amadoristicamente, mas convivi com esse problema de relação difícil entre produtores e atores através dos meus colegas do teatro profissional. Havia realmente muita polêmica na década de 1980. Diziam que o produtor ganhava rios de dinheiro e o ator não usufruía praticamente nada em termos de lucro. Acho que a partir daí é que se gerou essa idéia da cooperativa.

Leidson Ferraz: E todos faziam tudo na Cooperarteatro?

Eduardo Gomes: Sim, embora algumas pessoas fossem mais talentosas para determinadas tarefas. Eu sempre tive muito jeito para produção, comprar material, correr em busca de patrocínios. Eu, Marilena Breda e Evandro Campelo fazíamos muito isso.

Renato Phaelante: A gente nomeava cada um para executar determinada atividade e, ao mesmo tempo, todos poderiam colaborar. Como eu era uma pessoa da televisão, tinha muitos contatos e ajudava na conquista de permuta. Marilena também tinha uma presença marcante na TV, há anos trabalhando como apresentadora do telejornal da Globo. Isso, sem dúvida, abriu espaço para nós na mídia.

Leidson Ferraz: Naquela época, ainda existia a idéia de que as pessoas faziam teatro muito pelo amor à arte. Hoje, o dinheiro fala em primeiro lugar, quase sempre. Quando vocês fundaram a Cooperarteatro, pensavam em realmente ganhar dinheiro com teatro?

Eduardo Gomes: Sim, isso é inegável. Principalmente para cobrirmos as despesas, porque tivemos que investir muito dinheiro do nosso bolso. Mas, acima de tudo, a gente

queria oferecer um belo espetáculo ao público. Sempre primamos por isso. É tanto que, contrariando o que era moda na época, ou seja, "ganhar dinheiro fazendo comédias", decidimos delirar com um drama pesado chamado *O santo inquérito*, de Dias Gomes. Convidamos Rubem Rocha Filho para dirigir a peça e essa nossa estréia foi um sucesso artístico estupendo. Ou seja, já chegamos mostrando qualidade de texto, produção, direção e interpretação. Pena que o público não foi o esperado.³ No entanto, não tivemos prejuízo porque o espetáculo foi pago por ele mesmo.

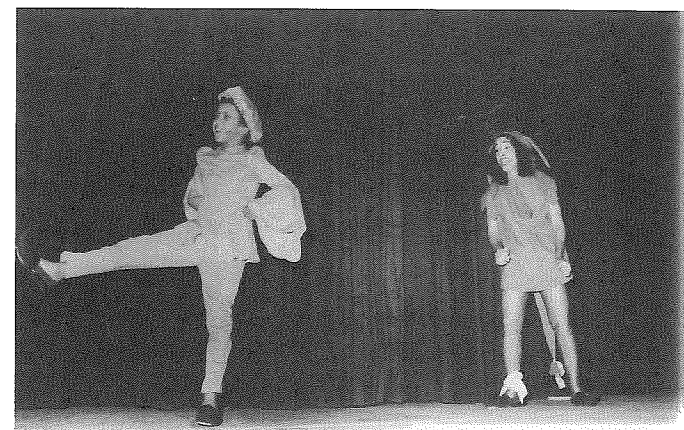
Pedro Henrique: Usávamos somente um praticável em cena porque a força da montagem estava realmente na interpretação. Fizemos muito trabalho de mesa, com Rubem Rocha Filho nos instigando a desenvolver ao máximo cada personagem, um exercício fabuloso para qualquer ator. Marilena, inclusive, ganhou o prêmio de melhor atriz do ano pelo papel de Branca Dias. E contamos também com a brilhante presença de Luiz Maurício Carvalheira no elenco.⁴

Leidson Ferraz: Vocês pagavam cachê diferenciado por ele ser um ator convidado?

Eduardo Gomes: Não. Em toda a nossa história, todos os atores convidados participaram do mesmo esquema de cooperativados, ou seja, o que entrava de bilheteria, após tirarmos as despesas com pauta e técnicos, dividia-se por igual para todo o elenco.

³ "É realmente incompreensível a omissão do público pernambucano com relação à produção teatral da terra. (...) fazemos um apelo em forma de 'SOS' (...) E tal apelo, tão forte, por sinal, tem uma indicação a fazer em forma de sugestão: *O Santo Inquérito*, (...) pois trata-se de um trabalho de alto nível, em nada inferior às impressionantes montagens realizadas no Sul do País. O forte do espetáculo está no belíssimo texto (...) que foi transposto para o palco pelo encenador Rubem Rocha Filho (...) valorizando, sobretudo, a capacidade interpretativa do elenco e o conteúdo das falas e das intenções da obra. (...) Na interpretação de Marilena Breda, as emoções afloram ao palco, (...) ela consegue prender a respiração do espectador, polarizar as atenções do começo ao final da peça e instaurar a 'catarse' numa peça cuja linha de encenação é puramente tradicional e em nada vanguardista, assim como merece ser tratado o texto de Dias Gomes (...) Pedro Henrique, o Augusto da peça, noivo de Branca Dias, vive um dos momentos mais brilhantes de sua carreira (...) Renato Phaelante, este conhecido e veterano ator, também está perfeito como Visitador, e Luiz Maurício Carvalheira, o Padre Bernardo, (...) faz um trabalho de interpretação vigorosa, valorizando a carga emocional de conflitos interiores existentes no sacerdote jesuíta. Evandro Campelo, veterano e consagrado ator, demonstra mais uma vez suas qualidades no papel de Simão. Albemar Araújo (Notário) e Eduardo Gomes (Guarda), embora com papéis menores e por isso mesmo bem discretos na interpretação, também afinam com o restante do elenco. (...) As restrições quanto à infelicidade do figurino não chegam a comprometer ao espetáculo (...) Terminamos por fazer um apelo (...) pelo amor do teatro pernambucano, vão ver *O Santo Inquérito* (...) lotem o Teatro Valdemar de Oliveira, enquanto há tempo, antes que se acabe". (Cf. COUTINHO, Valdi. Corram! Há um inquérito instaurado nos palcos. *Diário de Pernambuco*. Recife, 6 de agosto de 1986. Viver/Teatro. p. B-6.).

⁴ Um detalhe curioso dessa versão de *O santo inquérito* é que dois atores do elenco já haviam participado de montagens anteriores do texto: Evandro Campelo, na primeira encenação da peça em Pernambuco, pelo Teatro Popular do Nordeste (1967), sob direção de Hermilo Borba Filho; e Luiz Maurício Carvalheira, na montagem do Teatro Hermilo Borba Filho (1977) dirigida por Marcus Siqueira.



Pedrinho Moreira e Walmir Chagas em *A canção de Assis* / 1987 (Foto: arquivo pessoal Walmir Chagas)

Renato Phaelante: De início, todos fizeram parte da fundação, porque o Luiz Maurício se integrou ao grupo também. O único "convidado" foi o diretor Rubem Rocha Filho, um excelente profissional. Mas até ele entrou nos dividendos e passou a ser um elemento nosso. O bom é que desde o início nossa convivência foi muito harmoniosa, muito produtiva. Havia uma democracia muito interessante. Era uma iniciativa nova para o nosso mercado: trazer de volta aos palcos gente de teatro que já tinha um certo nome e projeção na mídia para poder concorrer com os que vinham do Sul e, quem sabe, alavancar o prestígio da própria cena local, que estava muito pobre de produção naquele momento.

Leidson Ferraz: Vocês já haviam participado de alguma iniciativa cooperativa antes?

Renato Phaelante: Ainda na década de 1970, eu, Vanda, Marilena, Marcos Macena, Paulo de Góes e June Sarita criamos no Recife um outro grupo profissional que já seguia essa filosofia de trabalho cooperativado: o Teatro Novo Tempo. Na época, havia uma necessidade muito grande de se colocar novamente na cena alguns artistas da televisão que estavam sem trabalho desde o fim dos teatros, então tivemos a idéia de lançar esse grupo. Com o TNT, chegamos a promover a I Semana de Teatro, com palestras de José Pimentel, Milton Baccarelli, Reinaldo de Oliveira, Maria José Campos Lima e Clênio Wanderley. Clênio, inclusive, foi convidado a dirigir nosso primeiro espetáculo, *Canção de Fogo*, de Jairo Lima, em 1975, um sucesso, que contou com nomes como José Mário Austregésilo, João Ferreira e João Batista Dantas no elenco, entre outros. Tudo isso sob os auspícios do Colégio Salesiano, já que eu era um dos diretores da Associação dos Ex-Alunos Salesianos e precisávamos de uma instituição que financiasse nosso projeto com um empréstimo. Em 1976, Marilena Breda, José Mário Austregésilo e Auricéia Fraga, dirigidos por Antônio Cadengue, participaram da montagem de *A lição*, de Ionesco, também pelo Teatro Novo Tempo. Na verdade, apenas o nome do grupo foi cedido. Como



Vanda Phaelante, Marilena Breda, Ana Montarroyos e Eduardo Gomes em *O casamento suspeito* / 1987
(Foto: arquivo pessoal Ana Montarroyos)

tive que viajar para o Rio com Vanda, deixei a diretoria cultural da Associação com José Mário e Paulo de Góes, e os dois deram andamento ao espetáculo, arcando com as despesas. Só fui assistir a um ensaio já perto da estréia, mas não gostei do que vi. Como estávamos sob a tutela dos padres, confesso que me choquei com aquela peça vanguardista, mexendo com o tema da religião. Aquele era um tempo diferente, a gente sofria determinadas censuras e precisei me colocar como membro representante de uma instituição. Pedi para o pessoal dar uma maneira mas, claro, não fui bem recebido. Então, disse: "assumam a responsabilidade". Mas, curiosamente, os padres nem chegaram a ver o espetáculo, porque, como já havíamos pago o que devíamos à Associação dos Salesianos, eles não se preocuparam mais com o grupo. Depois disso, José Mário e Paulo de Góes continuaram com o trabalho deles, lançando pouco depois a Cia. Práxis Dramática, que transformou-se numa das mais respeitadas produtoras profissionais do nosso Estado. Na realidade, o Teatro Novo Tempo já estava tendendo a se dissociar em função do acúmulo de responsabilidade de alguns. Eu e Vanda, por exemplo, ficamos um tempo afastados da produção teatral porque fui para a TV Globo como supervisor de promoções, e ela assumiu o cargo de produção na TV Universitária. E durante esse período, participamos como atores apenas de peças no Teatro de Amadores de Pernambuco.

Leidson Ferraz: Pode-se dizer que essa foi a única experiência profissional de teatro cooperativo em Pernambuco até então?

Marilena Breda: Não. Logo no início dos anos 1980, antes do surgimento da Cooperarteatro, eu, Pedro Henrique, Maria Oliveira, Patrícia Breda, minha irmã; Conceição Camarotti, José Ramos e Carlos Carvalho montamos a Cooperativa Teatral Boca de Forno, que produziu peças para crianças como *Brincadeiras*, *É um pássaro? É um avião?*

Não! É um super-confusão e Hoje tem espetáculo!, mantendo já essa característica de cooperativa teatral profissional. Pelo menos tínhamos essa idéia e bem que tentamos.

Pedro Henrique: Eu sempre vivenciei um trabalho cooperativado, desde o Teatro da Criança do Recife⁵ e, muito mais ainda, na Boca de Forno. Mas eu diria que éramos semi-profissionais, até mesmo porque tivemos que investir muito dinheiro, pondo nosso patrimônio em jogo, e não dava para se viver de teatro. Com o lançamento da Cooperarteatro em 1986, já estávamos bem mais organizados, com um mínimo de caixa guardado para cada nova produção. Mas mesmo assim era um eterno recomeçar.

Renato Phaelante: Essas foram iniciativas que colocavam o profissional do teatro numa outra busca de solução principalmente para os problemas da divisão de dinheiro. Isso a partir de um processo igualitário de funções para produzirmos nossos próprios trabalhos.

Eduardo Gomes: Bem, nossa segunda produção pela Cooperarteatro foi um texto infanto-juvenil do paulista Júlio Fischer, *A canção de Assis*, que fez muito sucesso no Teatro Valdemar de Oliveira e, depois, no Santa Isabel. Dessa vez, Pedro Henrique ficou responsável pela encenação. Convidamos Walmir Chagas para interpretar Jeremias, um burrinho maravilhoso. Ele não falava nada, só zurrava, e as crianças ficavam loucas por ele.

Pedro Henrique: Também contamos com Carlos Mesquita como ator convidado, além de Pedrinho Moreira, com apenas nove anos de idade e praticamente estreando conosco. Ele interpretava Pedro, o pequeno órfão que procurava São Francisco de Assis para ajudá-lo a encontrar o seu burrinho perdido, exatamente no momento em que o santo se dedica à reconstrução da igreja de São Damião. Tudo isso numa ficção ambientada no século XIII, na Itália. Eu usei o palco como uma espécie de caixa mágica. Ao abrir parte da cortina, um elemento novo ia aparecendo em cena, como surpresa mesmo. E essa bela fábula transformou-se num espetáculo meigo, poético, que deu muito certo para nós.⁶

⁵ Cf. FERRAZ, Leidson, et al. op. cit. Teatro da Criança do Recife. p. 79-92.

⁶ "O espetáculo inova na sua forma de apresentação e tem cenário, máscaras e figurinos que reconstituem o século XIII, dignos de elogios. É uma peça leve, solta, cheia de colorido, pronta para agradar a crianças e adultos. A história se passa na Itália, mas não pretende contar a vida de São Francisco de Assis, nem ser piegas. Ela traz a figura do santo e do homem para dentro do universo infantil, aproveitando para levar mensagens de amor, respeito e amizade (...) O encontro de Francisco com o menino Pedro se dá quando este procura o seu burrinho Jeremias (...) vivido pelo ator Walmir Chagas que, mais uma vez, dá um show de interpretação. Nessas horas, lhe é muito válida a bagagem que tem como animador e palhaço de espetáculos infantis. (...) Assistir *A Canção de Assis* pode ser um dos melhores programas para pais e filhos (...) e é mais um passo para o reconhecimento da Cooperarteatro nos palcos recifenses". (Cf. "A Canção de Assis" agora no Santa Isabel. *Jornal do Commercio*. Recife, 8 de agosto de 1987. Caderno C. p. 5.)

Eduardo Gomes: Em seguida, ainda em 1987, preparamos *O casamento suspeito*, de Ariano Suassuna, sob o comando de Lúcio Lombardi, nosso maior sucesso de público, tanto na temporada do Teatro Valdemar de Oliveira, quanto na do Teatro do Santa Isabel. Foi um recorde de bilheteria e conseguimos tirar o riso da plateia realmente. Ana Montarroyos veio fazer esse espetáculo e continuou conosco até o fim da Cooperarteatro. Quando Ariano foi nos assistir, delirou com a montagem. Ao final, subiu ao palco e disse que iria escrever um texto especialmente para nós. Ficamos naquela expectativa, até que um dia ele nos telefonou dizendo: "*As conchambranças de Quaderna* está pronto".⁷

Leidson Ferraz: Mas mesmo contando com um texto inédito de Ariano Suassuna, o que despertou a atenção de todo o Brasil, essa peça não foi tão bem recebida, não?⁸

Renato Phaelante: *As conchambranças*... não chegou a ser o sucesso de público que foi *O casamento suspeito*, mas também não deixou de agradar a quem o assistiu.

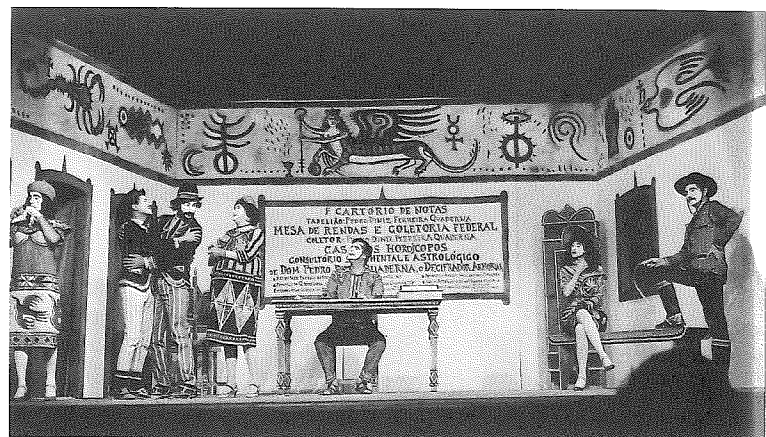
Marilena Breda: Um detalhe curioso de *O casamento suspeito* é que Ariano foi nos assistir tantas vezes que, certa vez, descobrimos que ele estava na fila do teatro pronto para pagar o ingresso. Quando fomos buscá-lo, ele, com aquele jeitão todo dele, nos disse: "é que eu já vi tanto a peça de vocês que estou encabulado de pedir mais convites".

Eduardo Gomes: Esta peça fez tanto sucesso que em 1992 voltamos com *O casamento suspeito* até porque o público pedia e, claro, precisávamos ganhar mais dinheiro.

Elaney Acioly (da plateia): Lúcio, como é ser diretor de um elenco tão experiente?

⁷ "O pano se abre outra vez para o mestre Ariano Suassuna, para a farsa e a alegria do teatro nordestino. Vinte e cinco anos depois de escrever a sua última peça, *A Caseira e a Catarina*, montada por Hermilo Borba Filho e o Teatro Popular do Nordeste, Ariano volta à cena irresistível, com *As Conchambranças de Quaderna* (...), sem na verdade nunca ter deixado de estar presente. Afinal, suas peças estão sendo sempre encenadas dentro e fora do país. Este seu retorno com um novo texto é um presente dele ao grupo Cooperarteatro e tem como raiz a encenação de *O Casamento Suspeito* no ano passado. 'Durante anos acreditei que esta era minha pior peça (...)'. O resultado da montagem surpreendeu-o. Fez desatar o nó de suas mãos. *As Conchambranças de Quaderna* é uma peça em dois atos, com três histórias. O protagonista, Dom Pedro Dinis Quaderna, 'monarca da cultura brasileira, lascado, safado e meio palhaço' saiu das páginas do romance *A Pedra do Reino*, publicado em 1970". (Cf. PEREIRA, Marcelo. A força e a alegria do Teatro Nordestino. *Jornal do Commercio*. Recife, 17 de setembro de 1988. Caderno C/Em Destaque. p. 6.).

⁸ "(...) a safra 1988 ficou muito a desejar quanto ao aparecimento de novas linguagens cênicas e novas propostas para a dramaturgia. Algumas tentativas foram feitas mas esbarraram em inúmeras dificuldades, especialmente as financeiras (falta de público, a principal delas), e terminaram não causando o impacto que mereciam, e entre elas lembramos (...) *As Conchambranças de Quaderna*, (...) bom de público mas sem nada de novo para o teatro nordestino, e apenas com o mérito de um figurino armorial de grande efeito visual". (Cf. COUTINHO, Valdi. Aconteceu em 88. *Diário de Pernambuco*. Recife, 31 de dezembro de 1988. Caderno Viver. Seção B, p. Um.).



Marilena Breda, Eduardo Gomes, Pedro Henrique, Vanda Phaelante, Renato Phaelante, Ana Montarroyos e Sérgio Sardou em *As conchambranças de Quaderna* / 1988 (Foto: arquivo pessoal Ana Montarroyos)

Lúcio Lombardi: Para qualquer diretor é uma beleza trabalhar com atores com tanta bagagem, por isso me senti muito à vontade na minha estréia com a Cooperarteatro, meu primeiro trabalho cooperativado. Havia um entusiasmo de todos, além de uma divisão bem interessante de tarefas. Na primeira necessidade, em um instante, já tinha uma equipe pronta para resolver qualquer problema. Eu acho que isso funcionou muito bem em *O casamento suspeito*. Já em *As conchambranças de Quaderna* essa relação tornou-se um pouco mais difícil. É realmente complicado ser ator e produtor ao mesmo tempo.

Marilena Breda: As montagens foram se tornando mais caras também, Lúcio, e com cada vez mais necessidades.

Renato Phaelante: Em *O santo inquérito*, realmente estávamos muito mais motivados. Mas, nas montagens seguintes, os problemas de produção começaram a surgir e foi dando uma certa frustração em cada um de nós, porque, antes de qualquer coisa, somos atores. É duro você se guardar para um espetáculo como intérprete e ter que resolver mil broncas de produção. Além de que, cada um foi assumindo uma série de outras atividades do dia-a-dia, da sobrevivência mesmo, e aí as dificuldades de produção sobram para o diretor. De repente, não tinha quem assumisse tal responsabilidade. Isso foi piorando até chegarmos a ponto de não termos mais quem coordenasse a produção.

Lúcio Lombardi: Isso deu para sentir nitidamente. Outro problema de *As conchambranças*... é que ela é composta de três peças diferentes numa só. Praticamente a ligação se faz com um único personagem, o Quaderna. Cada ato é diferenciado, com personagens e tramas diferentes. Isso exigia bem mais dos atores, que tinham que fazer vários papéis, além da enorme quantidade de figurinos e adereços necessários. O Romero de Andrade



Vanda Phaelante, Elias Mendonça, Eduardo Gomes, Ana Montarroyos, Evandro Campelo e Vicente Monteiro em *O que mantém um homem vivo* / 1990 (Foto: arquivo pessoal Renato Phaelante)

Lima, sobrinho de Ariano, foi lançado como cenógrafo e figurinista nessa peça por indicação do tio. A cenografia era única, mas as roupas foram todas pintadas à mão. Um trabalho muito bonito de direção de arte porque os tipos eram como quadros ambulantes.

Renato Phaelante: Até então, o teatro armorial não tinha se revelado daquela forma: tão colorido e bem dentro das características que o Ariano gostaria que fosse.⁹ Romero nos acompanhou em muitos dos ensaios, traçando o desenho da estética armorial para que a gente pudesse entender melhor a proposta.

Marilena Breda: *O casamento suspeito* foi um sucesso de público, mas acho que *As conchambranças...* foi nossa peça mais primorosa em termos de cuidado estético até. Eu tenho muito orgulho em dizer que Ariano a escreveu para nós. Foi uma prova de carinho. E o espetáculo era belíssimo. Deveríamos voltar com *As conchambranças de Quaderna*.¹⁰

Pedro Henrique: É bom lembrar que fomos ao Rio de Janeiro com *O casamento*

⁹ Por ter sugerido uma estética armorial nos cenários e figurinos de *As conchambranças de Quaderna*, Ariano Suassuna declarou em entrevista: "(...) acredito que é a montagem mais de acordo com o espírito do meu teatro. Até hoje eu tinha procurado um teatro que fosse brasileiro no que se refere ao texto. (...) Mas com exceção da primeira montagem da *Farsa da Boa Preguiça*, por Hermilo Borba Filho, com cenários e roupas de Francisco Brennand, ninguém tinha procurado seguir este caminho. No caso das *Conchambranças* há também um elemento novo: o pintor das roupas e dos cenários é uma pessoa profundamente identificada com a minha linha de trabalho (...) Romero, que além de meu sobrinho é meu afilhado". (Cf. A força e a alegria do teatro nordestino. *Jornal do Commercio*. Recife, 17 de setembro de 1988. Caderno C/Em Destaque. p. 6.).

¹⁰ A peça só voltou a ser encenada no Recife em 2006, com o jovem elenco da Theatros & Cia. Produções Artísticas, sob direção de Marcos Portela.

suspeito, em 1988, na Mostra de Teatro Verão, a convite do Inacen – Instituto Nacional de Artes Cênicas, e ficamos hospedados na Casa Paschoal Carlos Magno. No início, tivemos um público mediano, mas foi crescendo até chegarmos a lotar o Teatro Glaucê Rocha, onde fizemos curta temporada.

Leidson Ferraz: Renato, dos espetáculos que vocês montaram, qual o que mais lhe agradou artisticamente?

Renato Phaelante: Sem dúvida, *O santo inquérito*, no qual eu interpretava o Inquisidor. É um papel muito forte e segundo a crítica, eu convencia. Já o Frei Roque, de *O casamento suspeito*, só comecei a gostar depois de um tempo. No entanto, o público o adorava e acredito que achem que foi o personagem que mais gostei de fazer. Na verdade, Ariano gostou não só da minha interpretação, como a de todo o elenco, a ponto de escrever uma peça especialmente para nós: *As conchambranças de Quaderna*. Ele havia rompido com o teatro e há mais de duas décadas não escrevia nada de novo, mas nos presenteou com esse texto inédito, dando a cada uma das pessoas o tipo a interpretar. Ocorre que, quando Lúcio distribuiu os personagens, modificou o que Ariano havia pensado. Durante os primeiros ensaios no Teatro Valdemar de Oliveira, Ariano chegou de repente e pediu para mexer em tudo, deixando cada um no personagem que ele havia idealizado.

Leidson Ferraz: E Ariano, como dramaturgo, interferiu na encenação de Lúcio Lombardi?

Renato Phaelante: Sim, alegando que não havia escrito o personagem principal para Evandro Campelo. Inclusive, uma vez, ele nos confessou: "o Quaderna sou eu". E eu, por ser magro e alto como Ariano, era o tipo físico ideal. Mas eu não tinha nenhuma identidade com o Quaderna. Estávamos nos primeiros momentos dos ensaios e como Lúcio e Ariano são muito amigos, ele acatou o pedido do autor. Lúcio já havia feito vários trabalhos de Ariano. No entanto, acho que a distribuição inicial dos papéis foi mais feliz.

Lúcio Lombardi: Desde o início eu não queria montar as três peças, porque achei que ia cansar bastante o público. E até comentei: "podemos escolher as duas melhores". Mas quando Ariano apareceu num ensaio, pediu que eu não cortasse nada porque a obra é realmente uma trilogia. Mas não foi fácil encenar um espetáculo com mais de duas horas de duração. Ficou puxado, inclusive para o público que se cansava um pouquinho. Quanto ao protagonista, não me importei em trocar Evandro Campelo por Renato, porque os dois são muito bons atores e eu via o Quaderna tanto num quanto noutro.

Renato Phaelante: O Quaderna foi marcante para mim porque eu nunca havia feito um espetáculo em que pudesse me comunicar diretamente com a platéia. E ele dava essa intimidade do ator com o público. Não que eu gostasse desse tipo de papel, mas foi uma

experiência nova, meio circense até. Mas eu gostaria de tê-lo feito melhor. É preciso entender bem mais o Quaderna. Ele é aparentemente fácil, mas não é. Pode-se dizer que é trágico, cômico, um personagem muito variado. E era necessário que tivéssemos tido um laboratório mais aprofundado.

Pedro Henrique: O mais interessante em *As Conchambranças de Quaderna* é que, após a nossa temporada no Teatro Valdemar de Oliveira, participamos de um projeto da Fundarpe, que levou teatro para vários municípios do Estado. Estivemos, inclusive, em Fazenda Nova, no Cabo de Santo Agostinho, em Palmares, Petrolina, e tivemos a oportunidade de colocar o espetáculo à prova do público do interior. E a aceitação foi ótima. Muitas vezes encontramos auditórios sem condição técnica nenhuma, sem nem termos como trocar de roupa ou armar o cenário, mas o espetáculo era sempre aprovado. Risadas em todo canto. Funcionou até mais do que no Valdemar. Tudo porque o texto de Ariano é muito bem costurado. A força da dramaturgia dele é realmente impressionante.

Leidson Ferraz: Bom, e o que mais foi produzido pela Cooperarteatro?

Marilena Breda: Após *As conchambranças...*, em setembro de 1990, ousamos montar *O que mantém um homem vivo*, colagem de textos extraídos das obras de Bertold Brecht, feita por Renato Borghi e Ester Góes, sobre o homem em todas as suas formas de vida, com adaptação e direção de José Pimentel. Na realidade, como Pimentel mexeu na colagem original, eu diria que montamos Brecht sob uma ótica "pimenteliana", como uma vez ele afirmou em entrevista.¹¹ Não era uma comédia propriamente dita, mas Pimentel levou a encenação para o lado da brincadeira, da leveza, sem, contudo, esquecer os questionamentos sérios que a obra de Brecht sempre traz. Mas acho que o público não gostou. Com pouco mais de um mês, tivemos que tirar a peça de cartaz.

Eduardo Gomes: Naquele momento, o besteiro já estava ocupando cada vez mais espaço nos palcos do Recife e acho que o público só queria rir mesmo, sem compromis-

¹¹ "Uma proposta Brechtiniana, entendida através de uma visão Pimenteliana, traz à cena a Cooperarteatro com *O Que Mantém Um Homem Vivo* (...) Promete ser uma montagem criativa e (...) diferente do que se espera do estilo Brecht, mais comprometida com sua linha de pensamento. O próprio José Pimentel, que afirma haver sido 'inventado como diretor de teatro', é quem diz sobre o espetáculo: '(...) Utilizo, sem preconceitos, todas as técnicas de teatro, cinema, rádio, televisão e circo. Despudoradamente. Para fazer um espetáculo in e out, brega e chique, desbocado e poético'. (...) atores e atrizes vivem vários personagens a cada momento e até exercitam novas formas de representar. (...) Já está Brecht sob a ótica, permitam-me a presunção, Pimenteliana. Debochada, anárquica, surrealista, porralouca, alegre e séria'. (...) 'porque são muitas e variadas as coisas que mantêm um homem vivo: sexo, erotismo, amor, negação, sacanagem, bondade, maldade, traição e chifres. Tem de tudo, para todos os gostos, com a finalidade única de divertir (...) e, claro, alguma reflexão'. (Cf. d'OLIVEIRA, Fernanda. O desbocado e o poético estão juntos numa visão pimenteliana de Brecht. *Diário de Pernambuco*. Recife, 10 de setembro de 1990. Viver. Seção B, p. Um.).



Ana Montarroyos, Sérgio Sardou e Maria Oliveira em *O papa-donzela* / 1995 (Foto: arquivo pessoal Ana Montarroyos)

so algum com o pensamento.

Pedro Henrique: A peça também contava com elementos que não funcionavam mais, como, por exemplo, a lambada, numa tentativa de Pimentel de criar um certo apelo popular. Era uma montagem alegre, de muitos efeitos, mas acredito que outro erro nosso foi o pouco tempo que tivemos para realizá-la. O texto, além de ser bastante reflexivo, era costurado por cenas que o Borghi e a Ester Góes gostavam de interpretar, e Pimentel teve pouco tempo para readaptar a obra à nossa situação. Vale lembrar que somente nesse espetáculo gastamos tudo o que tínhamos e sem retorno quase nenhum de público. Ficamos, assim, sem o caixa mínimo que garantia, não por inteiro, mas pelo menos, alguma verba inicial para uma nova montagem.

Leidson Ferraz: Esse, então, foi o último trabalho da Cooperarteatro?

Renato Phaelante: Não. Após um bom tempo parados, voltamos à cena com *O papa-donzela*, em 1995. Através de uma parceria de produção com Antônio Bernardi, que estava lançando-se como produtor de teatro adulto na época, pudemos montar uma comédia popular que realmente chamou a atenção do público. No elenco, tivemos a incursão de vários atores convidados, como Edilson Rygaard, que depois foi substituído por Normando Roberto Santos; Rosa Maria, atriz muito conhecida do rádio e da televisão; Maria Paula, que já havíamos contado com ela em *Cancão de Fogo*, no Teatro Novo Tempo; Clénira Bezerra de Melo, grande atriz e comediantes; Maria Oliveira, que estava voltando à cena; e Ivanildo Silva, ator, cantor e compositor também. Para nós, foi uma experiência ímpar porque nos possibilitou revelar, ao mesmo tempo, uma diretora e uma autora dentro do grupo: Vanda Phaelante. Ela tinha pouca experiência de direção, só havia

feito um único trabalho no Teatro de Amadores com uma outra peça dela, *Indácia da Silva*, que contou também com a presença de Maria Paula no papel principal.

Leidson Ferraz: Mas, diferente dos primeiros trabalhos de vocês, *O papa-donzela* não teve uma boa recepção, pelo menos dos críticos daquela época, não é verdade?¹²

Renato Phaelante: É, houve ressalvas. Mas acho que a crítica nunca foi muito justa com as experiências teatrais em Pernambuco. O público adorou a peça, porque possibilitava um festival de gargalhadas. Tanto que voltamos com esta montagem em 1996, mas já com o Antônio Bernardi afastado da produção. Foi nossa despedida dos palcos.

Leidson Ferraz: E de toda essa trajetória, qual a principal característica a destacar?

Renato Phaelante: Quando criamos a Cooperarteatro, a maioria dos atores de uma geração mais madura estava em disponibilidade, faltava trabalho e reativamos esse pessoal. Eu penso que tanto a Cooperarteatro como o Teatro Novo Tempo foram divisores de águas no teatro pernambucano, exatamente por esses aspectos: havia pouca produção e muitos bons atores sem trabalho. Na realidade, o teatro em Pernambuco estava muito pobre de qualidade na época e conseguimos mudar um pouco essa situação. Curiosamente houve uma renovação na década que lançamos a Cooperarteatro e, assim, outros grupos foram surgindo, inclusive cooperativados.¹³ Mas na década de 1980 fomos pioneiros por-

¹² "Demorou, mas chegou. O besteirol toma conta, assumidamente, do teatro matuto. (...) Certo que a cultura do homem interiorano, com seus hábitos, comportamentos, moralidades, credences e costumes, é farta seara para a dramaturgia extrair do imaginário popular, tramas e ganchos meio absurdos (...) Mas Vanda Phaelante preferiu o caminho mais fácil da salada explícita, misturando vaudeville com comédia rural, colocando umas pitadas de pastelão, teatro de revista à vontade (só faltou o musical), regando tudo com muita apelação para provocar o riso fácil. O argumento de *O Papa-Donzela* é fraco, com roteiro cheio de situações absurdas e inconsistentes. (...) Nessa seara fartamente regada ao "déjà vu", proliferam os estereótipos bem explorados pelo elenco, destacando-se a boa construção do personagem defendido por Edilson Rygaard, um gay enrustido em torno do qual giram quase todas as intenções do contexto e, também, as melhores gargalhadas. Visto pela ótica besteirol, *O Papa-Donzela* bem que poderia exigir um pouco mais de alguns intérpretes, que preferiram se contentar com os tradicionais clichês e cacoetes da comédia matuta (...) *O Papa-Donzela* é uma produção bem cuidada. Nota-se, claramente, embora esbarre (...) numa direção mais preocupada em fazer o público embolar de rir com velhos e conhecidos efeitos de comédia, do que garantir as virtudes criativas e estéticas do gênero. Mas, apesar dos tropeços, o espetáculo diverte". (Cf. COUTINHO, Valdi. O besteirol chega ao teatro matuto. *Diário de Pernambuco*. Recife, 6 de setembro de 1995. Caderno Viver – Teatro/Crítica. p. 6.).

¹³ Em fins da década de 1980, vários grupos cooperativados estrearam na cena teatral pernambucana, entre eles, a Matriz Cooperativa Artística (1986), a Corau – Companhia de Artistas Unidos, a Cooperarte – Casa de Teatro (ambas em 1987) e a Coopera – Cooperativa de Pesquisa da Linguagem Cênica (1988). Vale destacar que foi uma cooperativa de atores, a Cia. Trupe do Barulho, em atividade desde 1991, a responsável pelo maior sucesso de bilheteria do teatro pernambucano, com a peça *Cinderela, a história que sua mãe não contou*.

Evandro Campelo, Eduardo Gomes e Renato Phaelante
em *As conchambranças de Quaderna* / 1988
(Foto: arquivo pessoal Renato Phaelante)



que reativamos o que estava meio devagar. Aos poucos é que nossos próprios atores foram assumindo novos trabalhos e se distanciando do grupo. Infelizmente a Cooperarteatro já não existe mais, inclusive, juridicamente falando.

Leidson Ferraz: E por que essa cooperativa de atores não seguiu uma carreira maior?

Eduardo Gomes: Quando o grupo montou *O papa-donzela*, tanto eu quanto Pedro Henrique já estávamos envolvidos em outros projetos. Mas lamento profundamente que a Cooperarteatro não tenha continuado. Ela tinha tudo para estar dando certo até hoje, e acho que essa parada foi por puro comodismo nosso. Sim, porque não houve desavença alguma, sempre fomos muito unidos, praticamente uma família. De repente, em vez de sairmos batalhando pela produção – coisa que tivemos que aprender a fazer –, parecia que era mais fácil receber o convite de um produtor que cuidasse de tudo.

Pedro Henrique: Eu acredito que quando o estímulo de produzir diminuiu e convidaram um produtor executivo para *O papa-donzela*, com ele passando a resolver quase tudo – não que seja culpa dele – a partir daí, acabou-se o espírito do cooperativismo. A equipe já estava entrando no esquema de produção normal. Perdeu-se o sentido de cooperação, das várias reuniões para o grupo todo decidir junto, da unidade mesmo. Mas foi prazeroso o nosso convívio.

Cooperarteatro – Montagens

1986 *O santo inquerito*

Texto: Dias Gomes. Direção: Rubem Rocha Filho. Cenário e figurinos: Fábio Costa. Maquiagem: Carlos Melo. Iluminação: Reinaldo de Oliveira. Sonoplastia: Hugo Martins. Produção executiva: Marilena Breda, Luís Maurício Carvalheira, Pedro Henrique, Evandro Campelo, Renato Phaelante, Albemar

Araújo, Eduardo Gomes, Maria Accioly, Ulisses Dorne-las e Rubem Rocha Filho. Elenco: Pedro Henrique, Marilena Breda, Eduardo Gomes, Evandro Campelo, Albemar Araújo, Renato Phaelante e Luís Maurício Carvalheira.

1987 *A canção de Assis*

Texto: Júlio Fischer. Direção: Pedro

Henrique. Sonoplastia: Renato Phaelante. Cenários e figurinos: Buarque de Aquino. Maquiagem: Carlos Ramos. Iluminação: Beto Trindade. Coreografia: Walmir Chagas. Máscaras: Maria Oliveira. Produção executiva: Eduardo Gomes, Evandro Campelo, Inês Freire e Marilena Breda. Elenco: Pedrinho Moreira, Walmir Chagas, Albermar Araújo, Marilena Breda, Evandro Campelo, Carlos Mesquita e Eduardo Gomes.

O casamento suspeito*

Texto: Ariano Suassuna. Direção: Lúcio Lombardi. Figurinos: Buarque de Aquino. Cenários: João Neto e Zezinho. Maquiagem: Carlos Ramos. Iluminação: Reinaldo de Oliveira. Sonoplastia: Renato Phaelante. Produção executiva: Evandro Campelo, Inês Freire, Mário Miranda e Eduardo Gomes. Coordenação de produção: Eduardo Gomes. Elenco: Vicente Monteiro, João Ferreira (substituído por Valdir Martins. Participou ainda Mário Miranda), Evandro Campelo, Vanda Phaelante (substituída por Isa Fernandes), Ana Montarroyos, Eduardo Gomes, Marilena Breda, Sérgio Sardou (eventualmente substituído por Buarque de Aquino) e Renato Phaelante (substituído por Marco Camarotti).

1988 As conchambranças de Quaderna (ou primeiras proezas do rei do sertão no cartório e consultório astrológico do reino do Cariri)

Textos (*O caso do coletor assassinado*, *Casamento com padrinho pelo meio* e *A caseira e a catarina ou o processo do Diabo*): Ariano Suassuna. Direção: Lúcio Lombardi. Assistente de direção: Vicente Monteiro. Cenário, figurinos e adereços: Romero de Andrade Lima. Maquiagem: Carlos Ramos e Romero de Andrade Lima. Sonoplastia: Renato Phaelante. Iluminação: Reinaldo de Oliveira. Produção executiva: Ana Mon-

tarroyos, Isa Fernandes, Eduardo Gomes, Marilena Breda, Pedro Henrique, Renato Phaelante, Sérgio Sardou e Vanda Phaelante. Elenco: Ana Montarroyos, Eduardo Gomes, Sérgio Sardou, Marilena Breda (eventualmente substituída por Renata Phaelante), Elias Mendonça, Evandro Campelo, Pedro Henrique, Renato Phaelante e Vanda Phaelante.

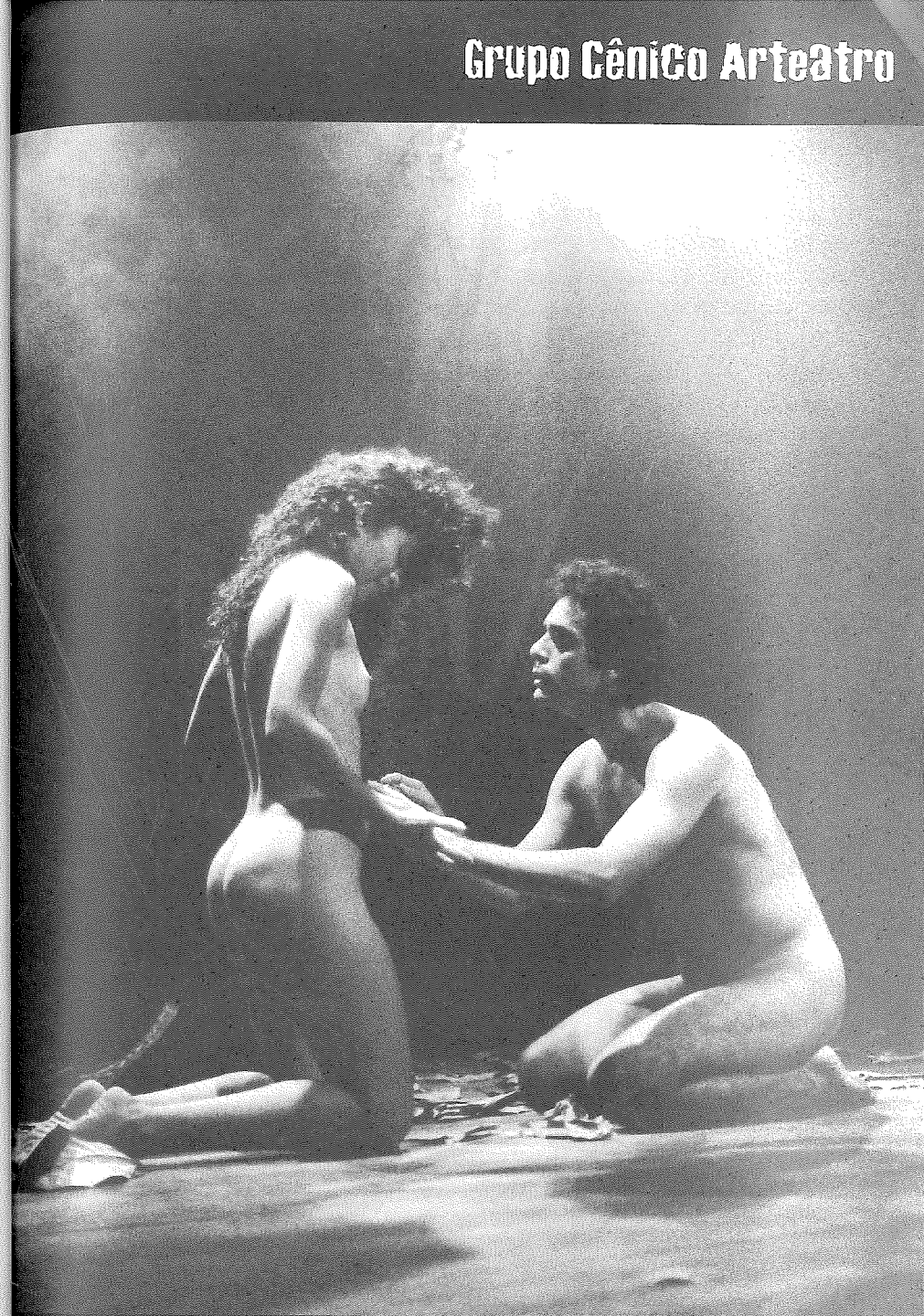
1990 O que mantém um homem vivo

Texto (colagem de trechos da obra de Bertold Brecht): Renato Borghi e Ester Góes. Adaptação, direção, cenário, figurinos, iluminação, sonoplastia e efeitos: José Pimentel. Maquiagem: Carlos Ramos. Elenco: Marilena Breda, Evandro Campelo, Renato Phaelante, Pedro Henrique, Elias Mendonça, Ana Montarroyos, Eduardo Gomes (eventualmente substituído por Mário Miranda), Vicente Monteiro e Vanda Phaelante.

1995 O papa-donzela

Texto e direção: Vanda Phaelante. Cenário: Uziel Lima e Val Medeiros. Figurinos: Edilson Rygaard. Adereços: Uziel Lima e Edilson Rygaard. Maquiagem: Carlos Ramos. Sonoplastia: Renato Phaelante. Iluminação: Antônio Bernardi e Gesiel Lacerda. Produção executiva: Glacy Mary e Antônio Bernardi. Administração: Vicente Monteiro. Elenco: Adelson Dornellas, Rosa Maria, Renato Phaelante, Ivanildo Silva, Marilena Breda, Maria Oliveira (substituída por Renata Phaelante), Ana Montarroyos, Clénira Bezerra de Melo, Edilson Rygaard (substituído por Normando Roberto Santos), Sérgio Sardou, Ivana Delgado e Fabiana Vilaça. Realização em parceria com Antônio Bernardi Produções (na temporada de 1996, a peça foi produzida apenas pela Cooperarteatro).

* A peça foi remontada em 1992.



Francis de Souza e João Batista na segunda versão de *Lembre-se de Lilith* / 1992 (Foto: Luiz Felipe Botelho)

Teoria e prática, na prática

por Luiz Felipe Botelho*

Meus primeiros mestres no teatro foram ex-estudantes da Escola Técnica Federal de Pernambuco – ETFPE –, fundadores do Grupo Cênico Arteatro – GCA. Sem, contudo, se colocarem como mestres – talvez nem se dessem conta do quanto o eram –, eles simplesmente se entregavam ao ofício da cena, cada um à sua maneira, como atores e indivíduos, e nesse “atuar” fluído estava a maestria deles. Esse “modo de atuar” foi a base da continuidade do próprio aprendizado no GCA.

Nos inícios do Arteatro, no qual entrei em 1987, era raro que recorrêssemos diretamente ao conteúdo teórico em nossas práticas, ainda que esse material eventualmente nos chegasse através de oficinas externas das quais participávamos e de amigos que estudavam no Curso de Formação do Ator da Universidade Federal de Pernambuco – CFA. Quando não partíamos logo para trabalhar determinada peça, usávamos cenas, trechos de textos ou inventávamos situações que dessem vazão ao desejo de explorar possibilidades sobre o palco. Todos aprendiam com tudo e com todos, numa dinâmica em que prática e teoria se fundiam, vindo esta última integrada ao trabalho daqueles aos quais me referi acima, e que haviam sido alunos de profissionais como Lúcio Lombardi e Lucide Reis, ambos estudiosos de um teatro de raízes populares e responsáveis pelas atividades cênicas na ETFPE.

Penso que todos os que passaram pelo Arteatro viveram um aprendizado peculiar – e, a seu modo, eficiente – que se complementava na troca de impressões mútuas e, especialmente, através da observação e administração de erros e acertos. Se não fosse assim, talvez não tivéssemos ido além da nossa primeira montagem. Do âmbito de tudo o que envolve o trabalho do ator, passando pelos aspectos técnicos das encenações até as agruras da produção e venda de espetáculos, foi graças à disposição que tínhamos para “arriscar fazer”, encarando e procurando corrigir nossas falhas, que o grupo cresceu e se fortaleceu em seus primeiros espetáculos. A confiança que viabilizava essa disponibilidade para a autocrítica não era gratuita. Desde o início fomos mais uma fraternidade do que mera equipe.

Não posso afirmar que sentíamos necessidade da teoria pura e simples. Sentíamos, sim,

* Dramaturgo, diretor de teatro e vídeo, ator. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

fome de aprimoramento técnico, a necessidade de contar com outros mestres que nos ajudassem a seguir refinando nosso trabalho. Mas, conseguir novos mestres para um grupo nunca foi algo muito simples em lugar nenhum deste mundo. Claro que houve frustrações mas, para não nos paralisar com elas, seguíamos como ia sendo possível e assim sempre foi. A entrada de alguns membros do Arteatro no CFA em 1988 trouxe para todos uma enxurrada de informações: livros, peças, mil possibilidades de abordagem teatral. Eram tantas coisas que, por várias ocasiões, parecia que nos engasgávamos na avidez de assimilar aquilo tudo.

É verdade que ansiávamos por aprender mais, entretanto, para quem já havia se habituado com determinada prática, ficava complicado digerir tantos conteúdos sem os devidos focos e recortes. Fazia-se necessário criar vínculos diretos entre o teórico e a experiência concreta vivida e acumulada pelo grupo, de modo que as novidades viessem se integrar – e não desrespeitar – à face que o Arteatro já possuía. Se hoje é fácil ver que precisávamos de metodologias para abordar problemas específicos, naquela época quase nos perdemos, e por pouco o grupo não se desfez. Felizmente, o GCA espontaneamente achou uma saída, através da definição de um foco que nortearia os passos seguintes.

No final de 1988, queríamos uma peça para nossa nova montagem. Não achamos nenhuma que agradasse a todos. Decidimos criar essa peça. Partindo do zero, discutindo anseios, catando e contando histórias uns para os outros, buscamos motes e descobrimos nosso fascínio por mitos. Imaginamos como seria a visão contemporânea de antigas figuras míticas e chegamos à nossa própria visão desses arquétipos. Foi nesse processo que comecei como dramaturgo, reunindo e transformando em diálogos aquelas histórias que circulavam nos encontros do Arteatro. Nosso espetáculo *Mito ou mentira?* (1989) foi criado desse modo. *Lembrem-se de Lilith!* (1991/92), também. Assim, existia nessas peças, desde o nascedouro, um pouco da alma de cada membro do grupo. Isso fez muita diferença para nós e para o público: enquanto íamos cheios de nós mesmos nos entregar à cena, o público adorava se ver naquela entrega.

Essa metodologia empírica – se é que posso chamá-la assim – não ficou registrada em livros e talvez nem seja hoje claramente acessada por nossas memórias superficiais. É evidente, contudo, que a experiência desse conteúdo vive em nossas entranhas e é de lá que emerge quando convocada, espontaneamente, para ser compartilhada com quem a quiser receber, num processo semelhante àquele que vivemos uns com os outros, enquanto o Arteatro existiu.

Grupo Cênico Arteatro

Data: 15/09/1998. **Mediadora:** Elaney Acioly. **Expositores:** Carlos Salles, Francis de Souza, Méri Lins e Taveira Júnior.

Elaney Acioly: Hoje, nossa equipe convidada é o Grupo Cênico Arteatro, que surgiu de uma iniciativa de alunos da Escola Técnica Federal de Pernambuco – ETFPE –, onde já existia um movimento cultural bastante forte.

Carlos Salles: Comecei a fazer teatro lá, em 1981, quando cursava Edificações e, mesmo depois de formado, para permanecer no grupo, continuei a frequentar a Escola Técnica Federal, onde também existiam turmas de música, dança e artes plásticas. Nessa época, Lúcio Lombardi coordenava o Centro de Atividades Culturais e Lucide Reis era quem nos dirigia. Eu lembro que, somente no finalzinho de 1985, numa conversa no pátio, eu, Kéops Vasconcelos, Eliana Domingues, Clayton Melo e Méri Lins, que já era ex-aluna da Escola Técnica, mas ainda participava do grupo teatral, decidimos continuar a fazer teatro independente da instituição. Já nos conhecíamos havia um bom tempo, e a proposta era lançar uma outra equipe em que não trabalhássemos apenas em função das montagens no final de cada semestre, como acontecia na Escola, mas sim, em que pudéssemos pesquisar bem mais, aprender um pouco de teoria, experimentar, enfim. Resolvemos, então, lançar o Grupo Cênico Arteatro, um grupo eminentemente amador com características de cooperativa.

Méri Lins: A primeira reunião oficial aconteceu no meu apartamento, onde, a princípio, nos reuníamos, porque não tínhamos um outro local. O nosso objetivo era experimentar teatro sabendo o que se estava fazendo e com qualidade. Queríamos estudar e montar peças, mesmo que demorássemos um ano para concretizá-las.

Carlos Salles: Logo de início pensamos em convidar outras pessoas realmente interessadas em teatro, e Williams Sant'Anna foi um dos primeiros nomes lembrados. Ele era ex-integrante do grupo de teatro da ETFPE e, na época, aluno do CFA – Curso de Formação do Ator da Universidade Federal de Pernambuco —, o mais importante da cidade em termos de formação teatral, ou seja, Williams era alguém que podia contribuir bastante conosco. Além dele, Francis de Souza, Edivan Simplício e Luciano Ferreira, todos componentes do grupo de teatro da ETFPE, também foram chamados. Quando Lene Mathias, outra aluna da Escola Técnica, veio se juntar ao nosso grupo, convidou o namorado dela, João Batista, que executou a luz e o som em vários dos nossos trabalhos. Já Méri indicou um amigo, Luiz Felipe Botelho, arquiteto da Sudene, que passou a dar uma



Luciano Ferreira, Luiz Felipe Botelho, Méri Lins, Carlos Salles e Clayton Melo em *Taperoá de Ariano* / 1986
(Foto: arquivo pessoal Luiz Felipe Botelho)

contribuição bastante significativa especialmente na programação visual e confecção de projetos, uma de nossas maiores preocupações.

Méri Lins: No início, o meu apartamento passou a ser a sede do grupo, até que conseguimos um espaço na Casa da Cultura. Passamos meses naquele palco externo, aos domingos à tarde, lendo textos, fazendo laboratórios, estudando, pesquisando. Tudo muito embrionário ainda.

Carlos Salles: Vivemos uma espécie de “ritual de passagem”, saindo do teatro de escola, no qual tudo é muito determinado e com prazos curtíssimos a cumprir, para uma experiência mais ousada em termos de conhecimento e com muito mais liberdade. Williams, com uma bagagem teórica bem maior que a nossa, nos orientava esporadicamente. Foi ele quem nos apresentou o texto *A mente capta*, de Mauro Rasi, peça que pensamos em montar mas não conseguimos a autorização do autor. Um dos motivos era que o grupo não possuía currículo algum. A partir daí, começamos a desenvolver uma série de atividades práticas, tentando nos aprofundar no trabalho do ator.

Elaney Acioly: E quando surgiu o primeiro trabalho da equipe?

Carlos Salles: Em 1986 optamos por montar uma colagem de dois textos de Ariano Suassuna. O primeiro ato era *Torturas de um coração ou em boca fechada não entra mosquito* e o segundo, *A caseira e a catarina*. O espetáculo recebeu o título *Taperoá de Ariano*, nossa primeira experiência que chegou aos palcos.



José Belisário, Carlos Salles, Luciano Ferreira, Lene Mathias e Clayton Melo em *Taperoá de Ariano* / 1987
(Foto: Luiz Felipe Botelho)

Elaney Acioly: Por que optaram por montar Suassuna?

Carlos Salles: Primeiro porque a linguagem nordestina estava bem mais próxima da nossa realidade e, segundo, pelo contato mais próximo com o autor. Fomos pedir a autorização dos textos diretamente a ele, que nos entregou o documento escrito à mão. Mas não foi nada fácil encarar esse primeiro trabalho, porque é bem complicado para um grupo novo colocar o seu espetáculo na mídia. Até o acesso às entidades é difícil. Por isso costumamos dizer que no Recife existem guetos teatrais. Então, para aparecermos e saber-mos como tudo funcionava, fui freqüentar as reuniões da Feteape. Ao meu ver, se você não tem conhecimento das questões políticas no teatro, esta cidade é cruel. Não se tem abertura nenhuma para o mercado.

Elaney Acioly: Quem custeou a montagem?

Carlos Salles: Nossa produção foi toda bancada pelos bingos, rifas e festas que fazíamos, além de uma taxa simbólica que cada um pagava mensalmente.

Francis de Souza: Eu costumava dizer que comecei a fazer teatro pagando!

Carlos Salles: Tínhamos um processo de organização muito forte e, filiados à Feteape, fomos parar no Teatro do Sesc de Santo Amaro, o único a nos dar espaço para uma primeira temporada em outubro e novembro de 1986. Essa experiência foi caótica porque não tivemos retorno algum do investimento feito, nem repercussão junto à classe. Começamos, então, a refazer nosso processo. Como essa primeira direção foi

assinada coletivamente, convidamos Williams Sant'Anna para dar os encaminhamentos à remontagem da peça, canalizando as dicas do grupo para que a nossa proposta fosse mais bem elaborada para a cena.

Francis de Souza: Já que a primeira montagem estava realmente longa, decidimos cortar o ato de *A caseira e a catarina*. Nessa mudança, algumas pessoas tiveram que se afastar. Méri foi uma delas, e Edivan Simplício, que saiu definitivamente do grupo. O resultado foi que incluímos na peça elementos do bumba-meu-boi, do pastoril, números de dança, canto e, numa idéia de Felipe, até uma paródia de rádio ao vivo para a entrada do público. Assim, várias outras pessoas passaram a fazer parte do espetáculo. Marclio Fonsêca, Werther Ferraz, José Belisário, Wilson Vidal, Tchello Intarsiato e Nelma Marília foram alguns que apareceram neste momento.

Carlos Salles: Através dos contatos de Williams como aluno do CFA, conseguimos uma pauta no Teatro Joaquim Cardozo. Com a reestréia em 1987, num teatro que nem era tão conhecido do público, a montagem foi atraindo cada vez mais gente, até lotar, e conseguimos uma boa acolhida dos jornais.¹ Nossa trajetória, então, começou a tomar um vulto diferente, principalmente porque o Curso de Formação do Ator da Universidade Federal mantinha aulas no Joaquim Cardozo e começamos, assim, a conhecer muitas pessoas do meio.

Francis de Souza: Dessa vez, Ariano Suassuna foi nos assistir e elogiou bastante a montagem, principalmente a atuação de Luciano Ferreira como o Vicentão, que para ele estava na dosagem certa, nem tão efeminado nem tão grosseiro. Pois bem, essas reformulações em *Taperoá de Ariano* deram tão certo que a peça abriu um leque de opções para o grupo. A partir daí, fomos convidados a participar do projeto Vamos Comer Teatro, na cidade de Palmares; da Mostra de Teatro Amador, em Caruaru; da Mostra Estadual de Teatro Amador, no Recife, quando fomos eleitos pelo júri popular como um dos três melhores espetáculos da programação e tivemos ainda a honra de integrar o Projeto Nimuendaju, coordenado por José Manoel em 1988, com apresentações para detentos da Colônia Penal do Bom Pastor e Manicômio Judiciário de Itamaracá.

¹ "Os meninos do Arteatro são inventivos e corajosos. Eles levaram à frente uma empreitada amadorística com muita seriedade, sem que parecessem crianças brincando de teatro. Pelo contrário, conseguiram um esforço de produção evidente e invejável. (...) Destaco, inicialmente, o faro de Sant'Anna na distribuição dos papéis, passo primeiro que pode pôr a perder (ou a salvar) toda a produção. E em 'Taperoá de Ariano', as pessoas estiveram adequadas aos tipos, ora valentes, ora saltitantes, ora ingênuos, ora intrigantes. (...) Depois, o espetáculo ficou fluido, rápido, alegre e comunicativo, embora emprensadíssimo nas paredes do Cardozo (...) E concluo dizendo que o Arteatro já pode formar entre os grupos da província que não fazem vergonha e que têm adiante de si uma promissora esperança de sucesso". (CF. ALVAREZ, Enéas. *Taperoá de Ariano/Crítica. Jornal do Commercio*. Recife, 4 de setembro de 1987. Caderno C. s. p.).

Taveira Júnior: Eu lembro que Francis foi quem me vendeu o ingresso antecipado para *Taperoá de Ariano*. E esse era um detalhe curioso do Arteatro: a preocupação de todos em garantir um bom público. Era comum ver cada integrante tentando vender os ingressos. Inclusive, quando entrei efetivamente no grupo, a gente tinha, de certa forma, esse compromisso de trazer público. Bom, eu sou recifense, mas morei um tempo em Cuiabá. Foi lá que comecei a fazer teatro, na Escola Técnica Federal de Mato Grosso, em 1984. Dois anos depois voltei ao Recife e, transferindo meu curso para a Escola Técnica Federal de Pernambuco, continuei a fazer teatro com o grupo de lá, onde conheci Carlos Salles. Eu sempre pedia a ele: “quando tiver uma vaga no Arteatro, você me chama?”. Em 1988 fui convidado por Salles para ensaiar o espetáculo infantil *O ovo da vassoura flautista “Nô”*, de Williams Sant’Anna. Eles precisaram de um ator baixinho e magrinho para fazer um dos duendes atrapalhados da história, e tive a sorte de ser chamado.

Carlos Salles: Antes da estréia da peça, fizemos uma primeira e única incursão no universo do vídeo com o curta *Experiência luminosa*, de Luiz Felipe Botelho, que já tinha alguma vivência na área. Paralelamente a essa produção, estreamos o texto infantil *O ovo da vassoura flautista “Nô”*. Foi Williams quem deu a idéia de prepararmos um espetáculo com uma linguagem diferente e, apostando numa sugestão dele, fomos estudar as técnicas teatrais de Viola Spolin. Desse processo do teatro “improvisacional”, surgiu o espetáculo, cujo resultado não foi nada bom. O próprio Williams escolheu o elenco e conduziu os laboratórios. Eu coordenei a produção da peça e graças a um projeto bem elaborado, conseguimos ganhar a pauta do Teatro Apolo em 1988. Mas tudo foi bastante complicado porque não tínhamos um bom esquema de divulgação.

Méri Lins: Fui chamada para substituir uma atriz de última hora e, praticamente, estreei sem saber para onde ir. Minha personagem era uma bruxa atrapalhada, deliciosa de se fazer. Francis vivia a minha vassoura, que se comunicava por uma linguagem inventada. A gente se divertia bastante em cena. Mas infelizmente o público não quis nos ver!

Taveira Júnior: Ficamos em cartaz aos domingos pela manhã, e até pela própria localização do Teatro Apolo, que na época era bem marginalizado por ocupar uma área de prostituição, o espetáculo não deu certo. Chegávamos a encontrar prostitutas na rua de manhã cedo!

Carlos Salles: Ou seja, com pouco mais de um mês e meio, tivemos que tirar a peça de cartaz pela falta de público. Claro que ficamos muito frustrados, e Williams decidiu se afastar do grupo.

Francis de Souza: Antes dele se afastar de fato – até mesmo porque, pouco depois,

Andréa César e Taveira Júnior em
O ovo da vassoura flautista “Nô” / 1988
(Foto: Luiz Felipe Botelho)



ele se tornou presidente da Feteape –, tivemos uma participação no Festival de Teatro de Bolso de 1988, com *A estética*, texto e direção dele. Williams interpretava um transexual numa sessão de análise, acreditando ser uma atriz famosa. Eu era o seu analista e não dizia uma só palavra em cena. O trabalho foi muito bem recebido e Williams ganhou uma indicação de melhor ator do festival. Mas ficamos somente nessa única apresentação.

Carlos Salles: *A estética* foi um processo bem particular de Williams. Depois disso, foi Felipe Botelho quem veio com a proposta de se montar um espetáculo em que não tivéssemos o texto de um único autor, mas que este partisse de sugestões do próprio grupo. A proposta dele foi estudarmos os mitos e, em discussão no grupo, optamos por fazer uma releitura para os dias atuais, de três personagens míticos: o Demônio, a Morte e as queres (ancestrais dos vampiros). Eu decidi escrever uma comédia sobre o inferno. Felipe optou por escrever sobre a morte e Tchello Intarsiato dedicou-se à questão dos vampiros. Foi assim que surgiu nosso novo espetáculo, *Mito ou mentira?*, após um longo período de pesquisas. A peça estreou em 1989, no Teatro Joaquim Cardozo e depois cumpriu uma curta temporada, em horário alternativo, no Teatro do Parque.

Méri Lins: Vale lembrar que a montagem foi escolhida pelo crítico Enéas Alvarez, do *Jornal do Commercio*, como uma das cinco melhores peças daquele ano.

Taveira Júnior: A idéia de se trabalhar com velhos mitos apareceu durante os ensaios de *O ovo da vassoura flautista “Nô”*, no Centro Social Urbano do Engenho do Meio, espaço que passamos a utilizar para as nossas reuniões, ensaios e laboratórios. Foi a partir de uma conversa nossa sobre assombrações que Felipe propôs a criação de um texto com a participação de três autores, com diretores diferentes para cada trama. Como resultado, surgiram três histórias distintas, interligadas por um mestre de cerimônias mascarado chamado Você.

Carlos Salles: Foi aí que descobri que realmente não tinha jeito algum para escrever

teatro. Tanto que rascunhei uma primeira história, Felipe viajou na idéia e reescreveu o texto, dando-lhe o título *Que seja inferno enquanto dure*. Foi o primeiro experimento dele como dramaturgo, e a resposta do público foi muito boa. Essa trama encerrava o espetáculo e ficou sob minha direção. As outras duas, *Agora e na hora de nossa morte*, texto de Tchello, e *Visita mortal*, outro texto de Felipe, foram dirigidas pelo próprio, e as intervenções do Você, por Ana Cecília, colega dele no CFA e atriz no espetáculo.

Taveira Júnior: O texto de Tchello sobre as queres era o único mais sério. Os outros dois sobre a Morte e o inferno eram mais cômicos, mas não deixavam de fazer questionamentos importantes sobre o sentido da vida, expondo certas fraquezas humanas.² Eu infelizmente não cheguei a participar do espetáculo porque, na época, fazia o Curso de Formação do Ator da Fundação Joaquim Nabuco e fui convidado para uma produção infantil do Haja Teatro,³ *Senhor Rei, Dona Rainha*. Quem entrou no meu lugar por indicação de Francis, foi Jorge Clésio, que estudava com ela na Escola Técnica e acabou, assim, estreando com o Arteatro. Eu já havia trabalhado com o irmão dele, Raimundo Balta – colega de sala de Lene –, no grupo de teatro de lá. E tanto Jorge quanto Raimundo foram convidados para *Mito ou mentira?*. Jorge, inclusive, participou ainda do espetáculo seguinte, *Lembrem-se de Lilith!*.

Méri Lins: Me dá a impressão que *Mito ou mentira?* foi um marco para o Arteatro porque a partir dele é que passamos a ser reconhecidos na cidade como um grupo de qualidade.

Francis de Souza: Além do ótimo público que tivemos, *Mito ou mentira?* conquistou na programação do X Festival de Teatro de Bolso o troféu de melhor atriz para Ana Cecília, recebendo ainda indicações de melhor ator para Carlos Ataíde e Newton More-

² "Através desses textos, o grupo faz uma revisão geral em seres mitológicos, como as Queres (versão grega do vampiro), a figura da Morte e os Demônios. O espetáculo é o resultado de seis meses de trabalho do Arteatro, nos quais procurou descobrir um modo de se dar uma olhadinha mais próxima nessas ilustres criaturas, sem a interferência do medo. Isso acabou sendo obtido através de um artifício simples e eficiente: a composição dos personagens segundo uma ótica humanizada, sem maniqueísmos. De fato, após o susto do prólogo e do clima de sonho e sensualidade da primeira história, o espectador se vê surpreso – e até aliviado – ao deparar-se aos poucos com um verdadeiro festival de gargalhadas. Na verdade fica difícil não rir de um casal inventando as mais mirabolantes palhaçadas para enganar a Morte e fazê-la desistir de levá-lo. Ou então do evoluído e educado dr. Satanás, presidente do inferno, ameaçado com a chegada de uma multidão de seres humanos infinitamente piores do que ele, restando-lhe como única opção fugir junto com seu séquito para o céu". (Cf. No palco do Teatro do Parque, um questionamento: *Mito ou Mentira?*. *Diário de Pernambuco*. Recife, 26 de novembro de 1989. Caderno Viver/Artes Cênicas. p. B-6.).

³ Cf. FERRAZ, Leidson, et al. op. cit. Haja Teatro. p. 179-197.



Méri Lins, Francis de Souza, Jorge Clésio e Carlos Ataíde em *Mito ou mentira?* / 1989 (Foto: Luiz Felipe Botelho)

no, atores que também vieram do CFA, além de Williams Sant'Anna, que substituiu Andréa César no papel de Você; melhor diretor para Carlos Salles, pelo trecho que ele havia dirigido; e melhor espetáculo. Fizemos, também, uma viagem a Belo Jardim e São Caetano, pelo projeto Vamos Comer Teatro, da Feteape.

Carlos Salles: Após *Mito ou mentira?*, a pedido do Centro Social Urbano do Engenho do Meio, dirigi um auto de natal, no final do ano de 1989, com quase todos os integrantes do Arteatro daquele momento. Foi praticamente um esquete, numa única apresentação. A partir daí, começamos o processo de *Lembrem-se de Lilith!*, texto de Luiz Felipe Botelho sobre o mito de Lilith, com uma visão bem mais humana dessa personagem, a primeira mulher criada no mundo, antes de Eva.

Taveira Júnior: Toda a equipe sabia o que era cada detalhe de *Lembrem-se de Lilith!*, porque o espetáculo demorou nove meses para chegar à cena, ou seja, uma gestação e, de certa forma, a peça seguia o caminho trilhado por *Mito ou Mentira?*, por também abordar personagens míticos. Passamos por um intenso processo de pesquisa e essa auto-capacitação foi uma das características mais fortes do Grupo Cênico Arteatro. Francis, que já era aluna do CFA, foi quem me chamou para a montagem e, desde o início, me avisou que o grupo passaria meses estudando, sem previsão de estréia. Eu, claro, topei. Carlos, no início, dividia a direção da peça com Luiz Felipe Botelho.

Carlos Salles: E fiquei até a metade do processo, porque começamos a nos desentender. Não é nada fácil dirigir em dupla, ainda mais quando o outro encenador é, também, autor do texto. Como Felipe trazia tudo pronto, o processo era muito mais dele do que

nosso, e isso me sufocou bastante. Chegou um momento em que a minha visão do trabalho batia de frente com a dele. Isso travou nosso relacionamento. Decidi, então, cair fora do grupo. Mas acompanhei todo o sucesso da peça.⁴

Elaney Acioly: Que estreou no Teatro Apolo, no dia oito de março de 1991, Dia Internacional da Mulher.

Carlos Salles: Exatamente. E já começou atraindo a atenção da mídia, principalmente por conta da nudez em cena.⁵

Francis de Souza: Felipe fez um trabalho muito bom de pesquisa e de coordenação dos laboratórios. Fomos para uma chácara dele em Aldeia, e quase todo o elenco começou a trabalhar a nudez em oficinas. Franci Santanna, que dividia comigo o papel de Lilith, era a única que não conseguia. No palco, muita gente pensava que éramos a mesma pessoa, de tão parecidas. Depois ela saiu da peça, e assumi sozinha a personagem. Já o Adão foi vivido primeiro por Edinaldo Ribeiro e, em seguida, por João Batista.

⁴ "A montagem de *Lembrem-se de Lilith!* encara um dos desafios mais difíceis do teatro: tornar visível o invisível, nas palavras mágicas de Artaud. Captar as configurações eternas, mitologemas que vêm invadindo nosso inconsciente coletivo através da evolução da humanidade. O confronto do homem com o princípio do Eterno Feminino é uma das fontes de angústia (e de crescimento) mais essenciais à própria condição humana. E o tratamento inteligente de Felipe Botelho consegue delinear um trajeto denso e sedutor, evocando imagens arquetípicas de Adão, Lilith, Eva e momentos em que o choque cultural se limita na história (os viajantes do Império Romano, a Feiticeira frente ao Inquisidor, os estudantes racionalistas do século XIX, a farsa conjugal com amantes aristocratas e o desencontro amoroso, no escuro, dos dias de hoje). Os episódios se sucedem, com senso poético e toques de humor, remetendo ao comportamento arcaico dos começos à gaiola do apartamento em que vai esmorecendo a esposa relegada na solidão do nosso tempo. Mas a grata surpresa desta *Lilith* (...) não se restringe à elaboração inspirada do texto. A encenação funciona com um todo, com a entrega vital dos intérpretes, a beleza plástica, a consciência de que estão fazendo um teatro de verdade, nem evadido do pernosticismo de teóricos sem talento, que fazem o discurso do figurino e do cenário, em vez de transmitirem emoção, nem aviltado pela apelação ao sucesso comercial fácil. O espectador sai enriquecido desta *Lilith*, viagem de assombros e reconhecimentos, uma experiência teatral que remonta à celebração religiosa das origens e que varre a teia dos sótons e porões mais esquivos de nosso psiquismo". (ROCHA FILHO, Rubem. *Lilith: um trajeto denso, forte, sedutor. Jornal do Commercio*. Recife, 15 de junho de 1991. Caderno C/Variiedades – Crítica/Teatro. p. 2.).

⁵ "O nudismo ainda é um apelo muito forte para mexer e aguçar o interesse e a curiosidade do espectador. (...) Mas apesar de 'Lembrem-se de Lilith!' pegar o público pelo pé exatamente através do nudismo, o que menos se sobressai no espetáculo é a nudez, tamanha a pureza, a autenticidade, a dignidade e a plasticidade com que ela é tratada. O espectador cai na armadilha: termina presenciando uma encenação do melhor conteúdo temático – liberação feminina –, com uma desenvoltura cênica agradável, rítmica, cheia de efeitos plásticos bonitos, uma trama envolvente e um desempenho interpretativo correto e harmonioso. Assim, o Grupo Cênico Arteatro proporciona com a encenação desta peça um dos momentos mais felizes do teatro pernambucano neste ano". (Cf. COUTINHO, Valdi. *Lilith, uma elegia à libertação feminina. Diário de Pernambuco*. Recife, 15 de junho de 1991. Caderno Viver/Diversões/Artes Cênicas. p. B-6.).

Edinaldo Ribeiro, Kátia Meira, Katilini Santoli e Tassa Ribeiro em *Lembrem-se de Lilith!* / 1991
(Foto: arquivo pessoal Luiz Felipe Botelho)



Méri Lins: A gente batalhava bastante para garantir uma boa produção e fizemos muita panfletagem e pixação nas ruas. Nas duas primeiras semanas tínhamos poucos espectadores, mas, a partir daí, a peça se transformou num sucesso, principalmente por conta dos estudantes universitários.

Taveira Júnior: E estávamos num teatro discriminado, com a terrível fama de não atrair ninguém! Mas, para surpresa nossa, graças ao boca-a-boca, o público foi se chegando. E essa é a melhor platéia que se pode ter. Depois do Apolo, ainda em 1991, cumprimos uma excelente temporada no Teatro Barreto Júnior e, em seguida, fomos vistos em Caruaru, no Teatro João Lyra Filho. Em 1992, após uma renovada no elenco e algumas alterações no texto – eu já não estava mais –, a peça voltou à cena nos teatros Barreto Júnior e Apolo, totalizando mais de cem apresentações.

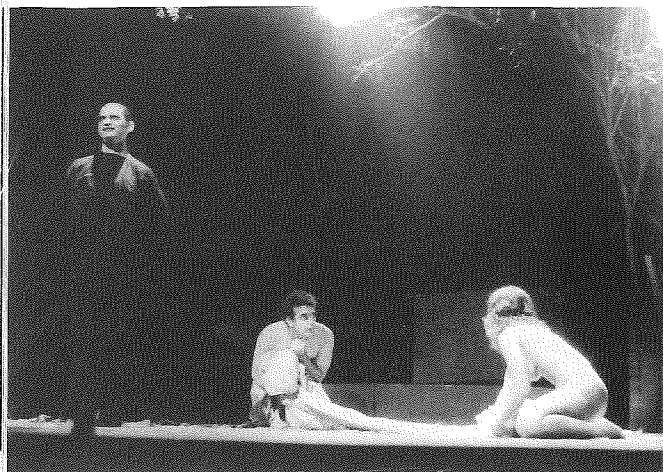
Méri Lins: Diferente das primeiras montagens do grupo, eu passei a ser muito mais presente no Arteatro. Além de atriz – aos trinta e dois anos de idade fui fazer o papel de uma anciã e passava horas me concentrando –, fiquei responsável pela captação de recursos. E aí, Felipe, eu e Francis brigávamos por tudo, por puro esgotamento. Depois das duas primeiras temporadas eu estava muito cansada, sobrecarregada, e saí do espetáculo. Fui substituída por Lana Guimarães. Foi então que tive a oportunidade de acompanhar a peça dos bastidores e constatee a energia fantástica que acontecia em cena.

Elaney Acioly: Por conta da nudez, algum incidente com o público?

Méri Lins: Um único apenas, acho que na segunda semana da temporada de estréia. Genildo, maquinista do Teatro Apolo, viu um cara se masturbando na platéia, mas conseguiu contornar a situação. Ele foi maravilhoso conosco, aliás, toda a equipe do Apolo naquela época, que nos respeitava bastante.

Elaney Acioly: E quando o Arteatro foi deixando de existir?

Carlos Salles: Acho que até *Lembrem-se de Lilith!* surgir, o que marcava o Arteatro era



Edinaldo Ribeiro, João Batista e Tassa Ribeiro na segunda versão de *Lembre-se de Lilith!* / 1992 (Foto: Luiz Felipe Botelho)

um processo essencialmente coletivo. Mas, com o sucesso da peça, quando os egos começaram a aflorar mesmo que inconscientemente, o grupo foi se deteriorando, e a relação entre as pessoas já não era mais a mesma. E me incluo nessa briga de egos também, tanto que fui buscar o meu espaço como diretor de teatro fora do Arteatro. Mas, quando *Lembre-se de Lilith!* chegou ao fim, depois que vi toda aquela repercussão, propus uma reunião com a turma. Eu queria voltar para o Arteatro! Era o meu momento, de me testar como diretor dentro do grupo que eu havia ajudado a criar, num processo que precisava ser conduzido só por mim. Como eu era um dos fundadores, achei que tinha esse direito. Bom, como tudo nosso era decidido em conjunto, fizemos uma votação, e minha idéia foi aceita. Propus montarmos, ainda em 1992, o infanto-juvenil *Antes de ir ao baile*, de Vladimir Capella, que discute a relação entre a infância e a velhice, e a necessidade de se viver a vida intensamente de um período ao outro. Com isso, Felipe, Méri e Francis afastaram-se do grupo.

Méri Lins: Na realidade o texto não me empolgou. E o nosso relacionamento, naquele momento, não estava nada fácil. Felipe e Carlos não se entendiam e aquilo acabou sobrando para mim e Francis.

Carlos Salles: *Antes de ir ao baile* ficou em cartaz no Teatro Apolo aos sábados e domingos, mas a peça foi um fiasco de público e transformou-se num outro trauma para mim. Tudo muito complicado. Com um mês e meio de temporada, tivemos que tirar o espetáculo de cartaz bem antes do previsto. Ou seja, tanto *O ovo da vassoura flautista* "Nô" quanto *Antes de ir ao baile*, as duas únicas propostas para crianças na história do grupo, não deram certo. Talvez por isso eu pense que minha praia seja mesmo encenar

peças adultas. E essa foi minha participação.

Francis de Souza: Como última produção do Arteatro, fizemos ainda mais um texto adulto de Felipe, *Selftrap*, em novembro de 1992, numa parceria de produção com José Manoel, da TTTTrês Produções Artísticas.⁶ O espetáculo reunia três contos sobre as armadilhas que o indivíduo faz para si mesmo. Daí o título da peça, que vem do inglês: *self* – si mesmo e *trap* – armadilha.

Méri Lins: *Selftrap* surgiu a partir de um desejo de Zé [José Manoel], que queria voltar a atuar. Eu já estava fazendo o Curso de Formação do Ator da Fundaj e me encontrava afastada do Arteatro desde o nosso desentendimento com Carlos. Então, eu, Felipe e Francis nos reunimos e decidimos encarar o desafio de montar uma obra tão profunda. Da reserva financeira que tínhamos, não existia dinheiro algum e corremos atrás de toda a produção. O texto tinha poucos personagens, mas o processo foi bem desgastante, principalmente pelas exigências de Felipe como diretor. O espetáculo era pesado.⁷ Estreamos no Teatro do Sesc de Caruaru, seguindo depois para Garanhuns. Depois dessa segunda apresentação, Mônica Holanda me substituiu porque fui morar em Aracaju. A partir de então, o Arteatro não existiu mais para mim. E, confesso, briguei, odiei, mas, ao mesmo tempo, me apaixonei por todos do grupo.

Carlos Salles: No momento de *Selftrap*, apenas Méri, Francis e Felipe formavam o Arteatro. A base da turma já não estava mais presente. Pessoas importantíssimas como Luciano Ferreira, Lene Mathias e João Batista tinham se afastado também. Eu continuei

⁶ Cf. FERRAZ, Leidson, et al. op. cit. TTTTrês Produções Artísticas. p. 165-182.

⁷ "São três pequenas histórias que enfocam as ciladas que o ser humano inventa e em que cai, desviando-se do caminho da própria realização. No fundo, *Selftrap* quer discutir o significado de palavras como 'bem' e 'mal' como possível alternativa para se alcançar a liberdade interior, através da experiência de se apresentar múltiplos conteúdos possíveis em uma mesma situação", explica o diretor Luiz Felipe Botelho. (...) O título do espetáculo vem do inglês (*self* – si mesmo, *trap* – armadilha) e de acordo com o diretor, as 'selftraps' mais comuns 'seriam aquelas criadas pelo apego incondicional a padrões de comportamentos, dogmas, filosofias e convenções sociais'. Botelho não entrega de graça o desfecho das histórias. Assim acontece com *Para sempre não existe*, que mostra o encontro de um jovem repórter, Nélsom, com uma mulher madura, cega e aparentemente inválida, de nome Áurea. (...) Sob a desculpa de ler romances, Nélsom passa a ir ao seu encontro com mais frequência. A verdadeira identidade de cada um deles, a uma certa altura da peça é indicada. A platéia necessita juntar o quebra-cabeças. O segundo texto, *Dos porquês e do não pode ser*, também de Botelho, é um monólogo de um personagem que se diz paranormal, que luta com seus próprios preconceitos para aceitar a situação. (...) Chega a ser internado num hospício, de onde foge para o teatro. É bom não pegar a história ao pé da letra. São metáforas. (...) Da obra de Dostoiévski, Botelho adaptou livremente *Karamazov*, sem considerar referências de tempo e espaço do romance original. Os irmãos Ivan e Aliocha são colocados frente a frente como inquisidores um do outro. Para Felipe, a terceira história parte para um exercício de metalinguagem, onde é apresentada grande *selftrap* coletiva: o poder que uns têm sobre a vida dos outros". (Cf. MOURA, Ivana. Armadilhas no meio do caminho. *Diário de Pernambuco*. Recife, 19 de novembro de 1992. Caderno Viver. p. D1.).



Leandro Mariz, Márcia Cruz, Lene Mathias e Tiago Dines em *Antes de ir ao baile* / 1992 (Foto: arquivo pessoal Lene Mathias)

minha carreira como diretor teatral em várias outras equipes. Lembro que, em 1993, no mesmo dia em que estreei uma nova versão para *Mito ou mentira?*, bem mais cômica, Luiz Felipe Botelho estreava sua versão para *A Bela e a Fera*, com a Portugal Produções. E continuamos encenando espetáculos, cada um no seu caminho. Hoje, o que faço em teatro devo a Escola Técnica Federal e ao Arteatro. Foi com eles que tive a consciência do que é ética e respeito ao profissionalismo. Ali, o dinheiro não era o mais importante. O prazer de se fazer teatro nos movia. E, especialmente no Arteatro, a gente se aprofundava no que ia fazer. Talvez não tivéssemos a consciência de uma estética definida, uma linguagem própria, mas, acima de tudo, tínhamos a perspectiva de se fazer um teatro sério, com uma preocupação constante com a qualidade.

Taveira Júnior: Ainda peguei reuniões de estudo na casa de Méri Lins. Ficávamos até altas horas da noite falando sobre teatro, lendo peças, tanto de autores nacionais quanto internacionais, e fazíamos verdadeiros saraus teóricos para discutir teatro.

Carlos Salles: Um momento que marcou bastante todos nós foi quando iniciamos nosso investimento na capacitação. Williams Sant'Anna nos orientou em famosos laboratórios teatrais! Como ele vivia no CFA, curso que é um marco para o nosso teatro e, com a sua extinção, uma grande perda para Pernambuco, propôs conhecermos a obra de quatro importantes dramaturgos: Nelson Rodrigues, Tennessee Williams, Oswald de Andrade e Molière. Foi aí que começamos a perceber a importância do estudo. Eu ressalto isso, até porque não sou um intelectual de teatro, mas reconheço que o meu período de maior aprofundamento teatral foi durante os anos do Grupo Cênico Arteatro. A intuição é importante, mas ela chega a um limite que se esgota, e é muito bom ter clareza do próprio trabalho. E essa necessidade do estudo, da pesquisa, nos aproximava cada vez

mais. Muita gente até falava que o grupo era super fechado, porque levávamos a sério a proposta de sermos quase uma família. Juntos nos teatros, nos bares, nas comemorações de final de ano, para chorar, para brigar, para se divertir. Era bonita a nossa convivência. É uma pena que o Arteatro não exista mais.

Grupo Cênico Arteatro – Montagens

1986 *Taperoá de Ariano*

Textos (*Torturas de um coração ou em boca fechada não entra mosquito* e *A caseira e a catarina*): Ariano Suassuna. Direção e maquiagem: o grupo. Seleção musical e cenografia: Luiz Felipe Botelho. Figurinos: Francis de Souza. Iluminação: Edivan Simplicio. Elenco: Aldyr Rydla, Ana Catarina, Carlos Salles, Clayton Melo, Edivan Simplicio, Luiz Felipe Botelho, Francis de Souza, Jacilene Mathias (Lene Mathias), Méri Lins e Luciano Ferreira.

Sonoplastia: Tchello Intarsiato, Luiz Felipe Botelho, Werther Ferraz e Wilson Vidal. Execução das músicas: Banda Clã. Adereços especiais e bonecos: Xando Fonseca. Iluminação: Luciano Ferreira. Direção de produção: Carlos Salles. Elenco: Méri Lins, Luiz Felipe Botelho, Taveira Júnior, Andréa César, Francis de Souza, Jacilene Mathias (Lene Mathias) e Tchello Intarsiato.

A estética

Texto e direção: Williams Sant'Anna. Pesquisa musical: Werther Ferraz e Williams Sant'Anna. Elenco e figurinos: Williams Sant'Anna e Francis de Souza.

1987 *Taperoá de Ariano*

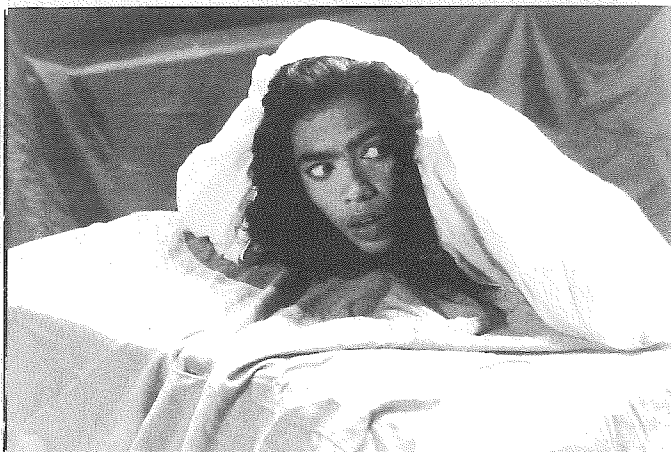
Texto (*Torturas de um coração ou em boca fechada não entra mosquito*): Ariano Suassuna. Direção e iluminação: Williams Sant'Anna. Cenografia: Luiz Felipe Botelho. Figurinos: Francis de Souza. Seleção musical: Luiz Felipe Botelho, Wilson Vidal, Williams Sant'Anna e Marcílio Fonsêca. Produção executiva: Luiz Felipe Botelho, Carlos Salles, Clayton Melo e Luciano Ferreira. Elenco: Roberto Ayres, Carlos Salles, José Belisário, Clayton Melo, Luciano Ferreira, Marcílio Correia (Marcílio Fonsêca), Werther Ferraz, Luiz Felipe Botelho, Tchello Intarsiato, Francis de Souza, Jacilene Mathias (Lene Mathias), Márcia Araújo, Valéria Pontes, Elizabete Cândido, Nelma Marília, Irene Monteiro, Andréa César e Wilson Vidal.

1989 *Mito ou mentira?*

Textos: Luiz Felipe Botelho (*Você, Visita mortal* e *Que seja inferno enquanto dure*) e Tchello Intarsiato (*Nunc et in hora mortis nostrae*). Direção: Ana Cecília (intervenções de Você), Carlos Salles (*Que seja inferno enquanto dure*) e Luiz Felipe Botelho (*Nunc et in hora mortis nostrae* e *Visita mortal*). Cenografia e seleção musical: Luiz Felipe Botelho. Iluminação: João Batista. Adereços, máscaras e cenografia do inferno: Xando Fonseca. Figurinos: Francis de Souza. Maquiagem: Augusto Valença. Elenco: Ana Cecília, Andréa César (eventualmente substituída por Williams Sant'Anna), Carlos Ataíde, Francis de Souza, Jorge Clésio, Jacilene Mathias (Lene Mathias), Luiz Felipe Botelho, Méri Lins, Newton Moreno, Raimundo Pereira (Raimundo Balta) e Zuleika Ferreira.

1988 *O ovo da vassoura flautista "Nô"*

Texto e direção: Williams Sant'Anna. Cenografia: Luiz Felipe Botelho. Figurinos e adereços: Francis de Souza.



Francis de Souza em *Selftrap* / 1992
(Foto: Luiz Felipe Botelho)

1991 *Lembrem-se de Lilith!*

Texto, direção, iluminação e cenografia: Luiz Felipe Botelho. Pesquisa musical: Kátia Meira. Maquiagem: o grupo e Luciana Gayoso. Figurinos: Francis de Souza. Adereços: Xando Fonseca, Edinaldo Ribeiro, Joselito Costa e Luiz Felipe Botelho. Efeitos especiais: Joselito Costa. Elenco: Edinaldo Ribeiro (substituído por João Batista), Francis de Souza, Franci Santanna, Jacilene Mathias (Lene Mathias), Jorge Clésio, Joselito Costa, Kátia Meira, Katilini Santoli, Luciano Ferreira, Marcelino Dias, Márcia Cruz, Méri Lins, Tassa Ribeiro e Taveira Júnior (participaram ainda Cláudia Harmes, Lana Guimarães, Muca Guimarães, Rosa Fernandes, Sílvia Paiva, Williams Sant'Anna e Vanise Souza).

1992 *Antes de ir ao baile*

Texto: Vladimir Capella. Direção: Carlos Salles. Cenografia: Luiz Felipe Botelho. Elenco: Sandra Dias, Edinaldo Ribeiro, Márcia Cruz, Jacilene Mathias (Lene Mathias), Clayton Melo, Leandro Mariz, Tiago Dines, Kátia Meira, Zaneide Nascimento e Cláudia Harmes.

Selftrap

Textos (*Para sempre não existe*, *Dos por-*

quês e do não-pode-ser e Karama-zóv), direção, iluminação, sonoplastia e cenografia: Luiz Felipe Botelho. Figurinos: Francis de Souza e Luiz Felipe Botelho. Maquiagem: o grupo. Produção executiva: Paulo André Viana e José Manoel. Coordenação de produção: Méri Lins. Elenco: José Manoel, Méri Lins (substituída por Mônica Holanda), Francis de Souza e Paulo André Viana. Em parceria de produção com a TTTTrês Produções Artísticas.

* Registro ainda a realização do vídeo *Experiência luminosa* (1988), de Luiz Felipe Botelho, em parceria de produção com a L & A Produções, e do espetáculo *Altos e baixos de natal: um pequeno improviso descompromissado para o natal do Engenho do Meio* (1989), com texto de Luiz Felipe Botelho e direção de Carlos Salles.



Célio Pontes, Itamira Andrade, Cleusson Vieira, Sérgio Barbosa e Paulo de Pontes em *Pulem! O barquinho vai afundar...* / 1985 (Foto: arquivo pessoal Célio Pontes)

Intenso panorama

por Célio Pontes*

A atividade do grupo Panorama Teatro, entre os anos 1984 e 1987, revela fenômenos emblemáticos da recente história do movimento teatral do Recife. Naquele momento, havia um ambiente fértil às investigações artísticas, ao experimentalismo e, principalmente, a novos projetos coletivos. Portanto, não poderia haver nada mais instigante do que lançar-se a aventuras cênicas nos palcos. A própria capacidade de articulação daqueles que, como eu, fundaram o grupo, mostra que o intenso desejo de fazer teatro era uma opção que, muitas vezes, superava as inúmeras limitações de produção. Afinal, éramos uma juventude tão empolgada quanto o processo de redemocratização em andamento no país.

Mas qual o impacto dessa experiência para um menino de treze anos estreando como ator? Sem dúvida, um sólido lastro de formação ética e profissional, não só para mim, mas para um punhado de adolescentes deslumbrados do bairro de Campo Grande. Nós, que começamos com a peça *O fanático*, do amigo Cleusson Vieira, no palco pequenininho da sala Clênio Wanderley, na Casa da Cultura, em 1984 – uma ousadia para quem estava se iniciando no mundo cênico – e, dois anos depois, já ocupávamos o grandioso Teatro do Parque com a mesma montagem, revisada. Foi essa intensa relação e o fascínio que a artesanidade do teatro proporciona que me possibilitou o investimento noutros ofícios que desenvolvo até hoje, como arte-educador, cenógrafo e artista gráfico.

A verdade é que esse contato com o teatro de grupo foi determinante nas escolhas profissionais da maioria dos integrantes. E essa experiência iniciada no Panorama permanece viva. A exemplo da exitosa carreira do amigo irmão Paulinho de Pontes, um dos grandes atores de sua geração. Flávio Costa, outro fundador, logo se mudou para São Paulo e vive profissionalmente de teatro. Sérgio Barbosa também não parou de dirigir. Quanto a Cleusson, meu amigo de infância, comediante de mão cheia, é possível morrer de rir das antigas e novas piadas, pois ainda convivemos e contracenamos na versão do *Auto da Compadecida* pela Dramart Produções, desde 1992 ainda em atividade. Quando estamos em cena, percebo a mesma sinergia dos tempos do Panorama: a ampla percepção da cena, o ritmo, o improviso e a comunicação pelo olhar. O jogo.

Para mim, que comecei tão jovem, o universo do teatro foi descortinando-se aos poucos. Os elos sociais foram ampliando-se e a consciência artística teve ali a incubação necessária para vôos mais altos. Desejávamos aprender teatro e logo éramos intensos apreciadores

da cena recifense, ou "ratos de teatro", como se dizia. Foi inesquecível para todos nós assistir, por exemplo, *As três farsas do Giramundo*, em 1985, produção da Fundação de Cultura Cidade do Recife, com textos de Ionesco (*A cantora careca*), Jean Tardieu (*Um gesto por outro*) e Woody Allen (*Deus*) dirigidos, respectivamente, por Antônio Cadengue, Carlos Bartolomeu e Paulo Falcão, no Teatro de Santa Isabel; ou, em 1986, apreciar uma grande revista musical como *Tal e qual – nada igual n° 2 (A novelha república)*, dirigida por Guilherme Coelho para a Aquarius Produções Artísticas, no Teatro Barreto Júnior. Era tanto espetáculo bom de ver, de comentar... Referências que foram marcantes porque contribuiriam para a construção de nosso repertório artístico.

Os encontros do grupo eram intensamente produtivos e agradáveis. Havia a necessidade de um conhecimento mais profundo das artes cênicas, de estudo e exercícios. Por isso, cada montagem era precedida pelos chamados "laboratórios de teatro", ocasiões nas quais exercitávamos sistematicamente o corpo, a voz, a interpretação e a construção de personagens. Nesses mergulhos, orientados por Sérgio Barbosa, já bem mais experiente que nós naquele momento, fomos sendo apresentados a figuras com nomes até então pouco familiares, como o do naturalista Stanislavski. O contato com esse universo é um traço comum que marca a interpretação dos atores do grupo. Era uma overdose de teatro.

Noutros momentos, a aventura passava pela dimensão visual da cena. Para concretizar o teatro que perseguíamos, era necessário transitar pelos saberes que constituem um espetáculo. Por isso, vivíamos sempre criando e construindo objetos, cenografia, indumentária, maquiagem, iluminação, sonoplastia e até o que se pode chamar de uma "proto-divulgação". Sim, porque já havia uma atenção especial para a confecção de cartazes, panfletos, camisetas, painéis e pinturas em muros, além do interesse em buscar patrocínios para as montagens, quando ainda nem existiam instrumentos legais de captação. Lembro que saíamos pelo comércio em busca de apoio. Numa dessas investidas, conseguimos o incentivo do Banorte para confecção de camisetas promocionais. Quando o gerente nos solicitou apenas um ofício, corremos eufóricos até o Santa Isabel a procura de uma máquina de escrever e Geninha da Rosa Borges, diretora do teatro à época, nos deu uma grande força, inclusive nos orientando a redigir corretamente o documento.

A intensa trajetória de grupos como o Panorama Teatro mostra que é possível o desenvolvimento de um protagonismo juvenil a partir do contato com a arte. Mas, para isso, é preciso salvaguardar, através de políticas públicas e do desenvolvimento da cadeia produtiva das artes cênicas, as condições necessárias para que o surgimento e a manutenção de grupos artísticos sejam mais perenes, especialmente tantos grupos como o próprio Panorama, que surgiu de uma iniciativa de adolescentes num subúrbio do Recife. Afinal, assim como naquela época, a possibilidade de reconhecer o mundo e a si mesmo a partir de personas, histórias, arte, mitos, continua a ser excitante.

* Arte-educador, ator, cenógrafo, artista gráfico e Gerente de Teatros da Fundação de Cultura Cidade do Recife.

Panorama Teatro

Data: 22/09/1998. **Mediadora:** Elaney Acioly.

Expositores: Cleusson Vieira e Sérgio Barbosa.

Elaney Acioly: Como aconteceu com vários conjuntos teatrais, nosso grupo convidado desta noite surgiu num subúrbio do Recife, nos anos 1980, por iniciativa de alguns adolescentes.¹ Dele saíram artistas que hoje têm uma carreira bastante prestigiada.

Cleusson Vieira: O grupo Panorama Teatro foi criado em 1984, quando eu tinha dezesseis anos, e desde pequeno eu já tinha vontade de ser artista. Muito por influência de um tio meu, que era ligado a pessoas do teatro popular e das artes plásticas. Sempre fui de confeccionar bonecos, fazer apresentações para os amigos, mas foi quando entrei no Liceu de Artes e Ofícios, para cursar Desenho, que decidi ser ator. Carlos Varella, vice-diretor do colégio na época, me deu muita força para formar um grupo de teatro, mas os alunos não queriam compromisso. Foi quando descobri que Célio Pontes, um ex-colega meu do primário, estava morando perto de mim, em Campo Grande. Eu sabia que, assim como eu, ele também era bom de desenho e o procurei para fazer a capa de um texto que eu havia acabado de escrever, *O fanático*, a história de um torcedor louco pelo time

¹ "Nas décadas de 1920 e 1930, eram comuns sociedades e grêmios teatrais espalhados pelos bairros do Recife. Cia. Trá-lá-lá, Grêmio Familiar Arraialense, Núcleo Diversional de Tejipió, Polínia Dramática Areiense, entre outros, representavam a autoformação cultural de dezenas de rapazes e moças nos subúrbios. Alguns desses jovens acabaram sendo recrutados por grupos e companhias que transitavam pelas casas de espetáculos instituídas no centro da metrópole. E até seguiram carreira em conjuntos que tateavam um profissionalismo ainda bastante embrionário, como o Grupo Gente Nossa, a Cia. de Comédias Barreto Júnior ou o Teatro Pernambucano. Sendo assim, parte do surgimento de atores, dramaturgos, diretores e outros técnicos teatrais no Recife tinha o seu maior embrião justamente nas periferias. Hoje, a realidade não é tão diferente. Nos mais distintos bairros da capital pernambucana, são inúmeros os grupos teatrais que teimam em compor um repertório que circula por bairros vizinhos, chegando até mesmo a outros municípios, mas ainda distantes dos teatros institucionalizados. Pátios de colégios, igrejas, associações de moradores, praças e ruas servem de palco para esses estreantes das artes cênicas, maior exemplo de formação intuitiva. Os mais perseverantes, através do contato com atores já engajados no mercado profissional, conseguem uma chance aqui e acolá de seguir carreira mais amadurecida. E, assim, um novo e ansioso fluxo de artistas tenta, paulatinamente, dinamizar o mercado teatral no Recife. O fato é que essa formação que nasce pela tangente dos cursos de teatro esporádicos e da própria universidade permeia grande parte dos subúrbios da capital pernambucana, despejando no mercado, há décadas, uma infinidade de apaixonados pela arte teatral. Se observarmos os anos 1980 e 1990, não foram poucos os grupos que despontaram talentos nesse meio, muitas vezes acusado de ser tão fechado: Juventude Teatral do Recife, Haja Teatro, TT Três Produções Artísticas, Panorama Teatro, Grupo Cênico Arteatro, Tramp's Produções, Cia. Théspis de Repertório, Grupo Teatral Risadinha, Teatro Popular dos Coelho, Grudage. (...) Ou alguém vai dizer que o teatro não é uma arte que mexe com a alma e o sensível e pode, sim, conduzir a uma escolha de vida?". (Cf. FERRAZ, Leidson. Teatro amador: escola de vida. *Revista Algamaís*. Recife, outubro de 2006. N° 8. p. 54.).



Paulo de Pontes, Cleusson Vieira e Sérgio Barbosa em *O fanático* / 1984 (Foto: arquivo pessoal Sérgio Barbosa)

do Sport. Foi assim que nos reaproximamos. Quando falei da minha idéia de montar um grupo de teatro no nosso bairro, ele foi logo me dizendo: "mas nunca fiz isso". "Eu também estou iniciando agora", respondi. E surgiu, assim, o Panorama Teatro. Para começarmos os ensaios, Célio chamou o irmão dele, Paulo de Pontes, e convidei dois vizinhos nossos, Flávio Costa e Arnaldo Samico. Até hoje todos nós continuamos a fazer teatro, com exceção de Arnaldo, que preferiu ser bombeiro. Naquela época, ninguém tinha conhecimento algum, só muita vontade. Bom, nesse primeiro elenco, ainda faltava uma atriz. Até que uma vizinha me falou de uma amiga que fazia teatro no bairro do Fundão. Eu, então, lhe pedi para convidá-la. Quando Mércia Ginna apareceu, Sérgio, irmão dela, veio de intrometido, anotando tudo num papelzinho. Ao final do ensaio, ele começou a dar sugestões no que estávamos fazendo e, acreditem, acabou dirigindo a peça!

Sérgio Barbosa: Na época, eu estava trabalhando com um grupo de pessoas da minha comunidade no salão paroquial da Igreja de Cajueiro. Minha irmã era quem coordenava essas reuniões em que cada um trazia textos para leitura, uns muito felizes, outros desastrosos. Queríamos apenas debater entre amigos, conhecer coisas novas. Foi quando apareceu o convite para Mércia participar de uma leitura com esse grupo de Campo Grande. Como ela não conhecia os meninos, me pediu para acompanhá-la. Ao chegar lá, percebi que eles tinham talento, mas não sabiam nem como dar os primeiros passos para uma possível profissionalização. Como eu era mais experiente, comecei a dar idéias que podiam contribuir com o trabalho. De repente, já estava integrado ao Panorama Teatro.

Cleusson Vieira: A gente ensaiava num apartamento desocupado em Campo Grande, que nem energia tinha. Por isso nossos encontros só aconteciam de dia. Até que eu e Célio decidimos falar com José Mário Austregésilo, diretor da TV Universitária. Ele foi o primeiro

a nos ajudar, cedendo um estúdio desativado que a gente passou a utilizar muito. Lá estavam guardados os cenários de *Tal e qual – nada igual*, um grande musical da Cia. Práxis Dramática e Aquarius Produções.² Eu não conhecia nada daquela história, mas aquele material nos foi muito útil durante os ensaios. Como queríamos estrear num teatro do centro da cidade, Sérgio nos alertou que o melhor era procurar a sala Clénio Wanderley, na Casa da Cultura.

Sérgio Barbosa: Hugo Martins era o administrador de lá. Com duas palavras ele já resolvia tudo: “o que vocês querem?”. E nós, com um medo danado de falar, pedimos a pauta do teatrinho para uma temporada. Para nossa surpresa, ele nos cedeu o espaço.

Cleusson Vieira: Aquilo, para nós, foi o auge: ocupar um palco de verdade! A estréia de *O fanático* aconteceu no dia oito de setembro de 1984, coincidentemente, dia do meu aniversário. Bom, como não tínhamos um esquema de divulgação, a não ser panfletos e umas poucas notinhas nos jornais, o nosso público era sempre o mesmo: nossos pais, mães, os meninos que jogavam bola conosco em Campo Grande. Mas, como o nosso propósito era estar no palco, não tiramos a peça de cartaz. Éramos muito jovens. Na época, Célio tinha treze anos; eu e Paulinho tínhamos dezesseis. Sérgio, um pouco mais velho que nós, era quem articulava a ida de pessoas influentes para nos ver, como Paulinho Mafe, que gostou do trabalho de Paulo de Pontes e o indicou para fazer *Maria Minhoca* com a Paulo de Castro Produções Artísticas, o primeiro espetáculo profissional dele.

Elaney Acioly: Como surgiu a idéia de escrever um texto de teatro?

Cleusson Vieira: *O fanático* surgiu da minha paixão pelo futebol. Até falei muita aula para assistir ao treino do meu time, o Santa Cruz, mas sempre achei que o torcedor do Sport é mais enlouquecido. Eu, então, decidi escrever uma comédia sobre Zeca, um rubro-negro fanático, desempregado, cachaceiro e que nem olhava mais para a esposa, só pensando no futebol. Zefa, a mulher dele, era interpretada por Mércia, e Paulinho fazia Zinho, o filho. Esses personagens não tinham muita força no texto original, mas, pelo talento dos dois, foram ganhando vida, e passei a acrescentar detalhes na história de cada um. Sérgio, além de diretor da peça, fazia o papel de Ursulano, o amante de Zefa. Eu interpretava o fanático, que era como sem saber. Na história ainda entram um *punk*, um gay e um pai-de-santo. Depois de muita confusão, Zefa abandona o marido e se casa com o amante. Já Zeca dá um tiro na cabeça, não porque a mulher o deixou, mas por conta de um gol que o Sport leva no final do campeonato. A equipe jogava pelo empate e, assim que ele cai morto, consegue empatar no finalzinho do jogo.

Elaney Acioly: Por vocês serem tão novos, não tiveram nenhum problema para apresentar um espetáculo adulto?

Paulo de Pontes, Sérgio Barbosa,
Célio Pontes e Cleusson Vieira
em *Pulem! O barquinho vai afundar...* / 1985
(Foto: arquivo pessoal Célio Pontes)



Cleusson Vieira: Todos os espetáculos da época, antes de entrar em cartaz, tinham que ter o texto analisado pela Censura Federal. Como éramos menores de vinte e um anos, o avô de Célio ficou responsável por toda a documentação. O texto, inclusive, foi enviado para Brasília.

Sérgio Barbosa: A resposta demorou um mês para sair, voltou com alguns cortes e a seguinte recomendação: “censurado para menores de dezesseis anos por conter cenas de adultério”. E Cleusson teve que reescrever alguns trechos.

Cleusson Vieira: Um dia, Sérgio nos avisou que uma das censoras da Polícia Federal viria ver nosso trabalho. E ele a nos fazer medo, dizendo que o texto poderia não ser levado à cena e que corríamos o risco de ser presos. Como éramos adolescentes, acreditávamos em tudo o que ele dizia! No bebdito dia em que a mulher apareceu, tivemos que apresentar a peça somente para ela. O engraçado é que, várias vezes, ela cochilou...

Sérgio Barbosa: Não tínhamos estrutura técnica nenhuma e a não ser a Grafel, a Livro 7 e a Fundarpe, cedendo panfletos ou cartazes, mais nenhum patrocinador. A gente fazia de tudo e acho que isso ajudou na construção de cada um como artista. Hoje em dia, Célio cria programação visual porque alguém teve que se preocupar com essa questão no grupo. Ele e Cleusson constroem e pintam cenários, fazem figurinos, adereços, devido à necessidade que sentíamos naquele momento. Ou seja, aprenderam na prática. Muito do talento de improvisar que Paulo de Pontes tem hoje, veio dessas dificuldades que todos enfrentamos tentando superar as deficiências dramatúrgicas de Cleusson. Os atores é que realmente faziam acontecer. Sem contar os inúmeros experimentos e laboratórios por que passamos. Nunca começamos um ensaio sem que antes fizéssemos um exercício de concentração. Todo o grupo era muito empenhado em que o Panorama Teatro desse certo. E eu vivia a pedir ingressos aos produtores da cidade para que assistíssemos muito teatro.

Cleusson Vieira: Mesmo com toda a dificuldade n’*O fanático* – sim, porque às vezes é

² Cf. FERRAZ, Leidson. op. cit. Aquarius Produções Artísticas. p. 133-158.

que surgia um cidadão que pagava o ingresso —, permanecemos um mês em temporada na Casa da Cultura, aos sábados e domingos, à noite, até que nos chegou a notícia de que iria haver um festival de teatro de bolso. Eu nem sabia o que significava isso. Fomos, então, nos inscrever na quinta edição do Tebo — Festival de Teatro de Bolso do Recife —, em novembro de 1984. Na programação do evento estavam várias peças elogiadas: *A feira*, dirigida por Didha Pereira; *O melhor juiz, el rei*, com o Grupo de Teatro Bandepe,³ sob direção de Lúcio Lombardi; e *Temos vaga para rapaz*, do Teatro Espontâneo. Eu pensei: “o que a gente vai fazer no meio dessas feras?”. Mesmo assim, participamos. Ao final, o espetáculo vencedor foi *O melhor juiz, el rei*, mas Paulo de Pontes ficou com o prêmio de ator revelação, e recebemos ainda três indicações: melhor espetáculo, melhor ator coadjuvante para Flávio e melhor direção para Sérgio. Era o impulso que precisávamos. A partir daí fizemos contato com o grupo de teatro popular Foco no Mullambo, de Ivaldo Cunha Filho e Itamira Andrade, que já vinham trabalhando desde 1981 no bairro de Água Fria.

Sérgio Barbosa: Na verdade, eu já era ator convidado do Foco no Mullambo no espetáculo *O circo*, uma experiência bem popular, com texto e direção de Ivaldo. A montagem era uma junção de circo e bumba-meu-boi, apresentada tanto em baixo da lona de circos, quanto na rua, em pátios de feiras, igrejas. Eu era Piolho, um dos palhaços. Como usávamos bastante o improviso, foi aí que aprendi a lidar com o público, e Ivaldo sempre acrescentava novas cenas, novos personagens. Nessa época, nossa ousadia era tanta que a gente pegava um ônibus para ir a um município qualquer sem o dinheiro da volta, confiantes em passar o chapéu após o espetáculo. Várias vezes saí de casa dizendo: “vou ali e já volto”.

Cleusson Vieira: Pouco depois me chamaram para fazer uma ponta nesse espetáculo. Minha estréia aconteceu numa noite de chuva, no Alto do Eucalipto, com “quatro gatos pingados” na platéia... Foi durante essa nossa convivência que Ivaldo decidiu encenar um texto dele, *Todo mundo na lona*, uma sátira aos bastidores de uma produção teatral. Convidou Sérgio para dividir a direção com ele e todos nós do Panorama para o elenco. A peça surgiu em 1985, com uma temporada no Teatro do Sesc de Santo Amaro.

Sérgio Barbosa: Ivaldo me perdoe a ausência, mas vou contar um fato engraçado. Dias antes da estréia, ele veio na minha casa, com um pé-de-cabra e um martelo, à noite, me chamando para “pegarmos” o material que seria utilizado no cenário da peça. Eu, sem saber de nada, o acompanhei. Fomos parar na avenida Beberibe, em frente a um *outdoor* que tinha um copo e uma garrafa imensa do Ron Montilla. Tomei um susto: aquele era o material a que ele se referia. O mais curioso é que, na mesma hora, faltou luz no bairro, ou seja, tudo estava favorável. O resultado é que conseguimos arrancar o bendito Ron Montilla, e imaginem o que foi atravessar uma avenida super movimentada com uma garrafa imensa daquelas... Quando Célio Pontes, que era o nosso cenógrafo, viu o material, disse: “vamos usar



Paulo de Pontes, Ivaldo Cunha Filho, Kátia Ribeiro, Célio Pontes, Cleusson Vieira, Fátima Silva, Aduari Bastos, Sérgio Barbosa, Sebastião Silva e Itamira Andrade em *Todo mundo na lona* / 1985
(Foto: arquivo pessoal Ivaldo Cunha Filho)

uma parte da madeirite”. Eu, na hora, depois de todo aquele esforço, respondi: “não, crie um cenário com tudo”. Bom, apesar dessas presepadas, nós no Panorama Teatro tentávamos manter uma certa organização. Ainda guardo um livro de ata dos nossos encontros. Quem cuidava disso era Fátima Silva. Ninguém melhor que ela para lembrar quem chegou atrasado, quem esqueceu tal adereço, quem deixou de fazer o quê, quanto entrou em dinheiro, qual a grana que a gente precisava. Tudo certinho, apesar de não termos nenhuma documentação formal; diferente do Foco no Mullambo que era totalmente legalizado. O interessante é que ambos sempre recorriam aos mesmos caminhos de produção. Depois que saímos da Casa da Cultura, Ivaldo fez uma temporada por lá com *O circo*. Kátia Cristina Ribeiro e Itamira Andrade estavam no elenco, e nós as conhecemos nesse período. Quando associamos os dois grupos, Itamira veio trabalhar primeiro conosco, ainda em 1985, num texto infantil que preparei, *Pulem! O barquinho vai afundar...*, exatamente quando começamos a ensaiar na Igreja São Judas Tadeu, em Cajueiro.

Cleusson Vieira: De Campo Grande, íamos a pé para lá. Quase uma hora andando.

Sérgio Barbosa: No elenco de *Pulem! O barquinho vai afundar...* estavam Paulo de Pontes fazendo o marinheiro Curió Besteira e Cleusson Vieira, o Espingarda Velha; Célio no papel do Corvo Dourado; Itamira vivendo a bruxa Mamby; e eu como o Capitão Valente. Devido à Censura, a peça foi reescrita três vezes, porque acharam que havia uma analogia entre o capitão do barco e o presidente do Brasil. Na realidade, o texto traz uma mensagem bonita sobre a importância da beleza interior. Não tinha nada a ver com a questão política do país. Para vocês verem quantos trabalhos foram censurados indevidamente em função da

³ Cf. FERRAZ, Leidson. op. cit. Grupo de Teatro Bandepe. p. 91-111.



Edinaldo Ribeiro, Paulo de Pontes, Thadeu Sobreira, Ivan Leite, Mércia Gina, Ivone Cordeiro, Otacílio Júnior e Itamira Andrade em *Cromossomos* / 1987 (Foto: arquivo pessoal Otacílio Júnior)

mentalidade de alguns censores! Nossa temporada aconteceu no Teatro do Sesc de Santo Amaro, aos domingos de manhã, e fizemos apresentação também na Igreja de Cajueiro.

Cleusson Vieira: No VI Tebo, em 1985, participamos com os espetáculos *Todo mundo na lona*, pelo Foco no Mullambo, e *Pulem! O barquinho vai afundar...*, pelo Panorama Teatro. Na categoria infantil não ganhamos nada, mas com o adulto ganhamos os prêmios de melhor espetáculo e melhor direção, para Sérgio e Ivaldo juntos. Eu e Paulinho tivemos indicação para melhor ator, e Kátia Cristina Ribeiro ganhou o prêmio de melhor atriz.

Sérgio Barbosa: *Todo mundo na lona* foi um espetáculo que deu muito certo. Nossa convivência era cheia de altos e baixos, mas fazer teatro para nós era tão forte, tão necessário, que tudo era superado: as raivas, a falta de estrutura, os problemas pessoais, de família... Como nos disse uma vez Bóris Trindade, a nossa grande falha era a falta de condição financeira para produzir em ambos os grupos.

Cleusson Vieira: Nessa época, como Sérgio tinha ligação com a Associação dos Moradores do Fundão, bolou um festival de teatro naquela comunidade. E, a nosso convite, essa mostra reuniu todos os grupos da redondeza. Conclusão do evento: Sérgio ganhou como melhor diretor, Paulinho como melhor ator e *Pulem! O barquinho vai afundar...* foi eleito o melhor espetáculo. Ou seja, quase todos os prêmios foram nossos!

Sérgio Barbosa: Patrícia França, que, naquele tempo, ainda morava em Água Fria, participou de uma peça e ganhou o prêmio de melhor atriz. Ela, depois, fez conosco o infantil *Feche os olhos e entre na estória*, em 1987, parceria com o Foco no Mullambo.

Cleusson Vieira: Bem antes dessa montagem, em 1986, fizemos a segunda versão de *O fanático* e, durante o mês de março, ficamos em cartaz no Teatro do Parque numa estrutura bem melhor. Fomos também a Garanhuns, pelo projeto Vamos Comer Teatro. Logo depois, em uma semana, produzimos *O circo de Seu Bolacha*, texto infantil de Paulo de Oliveira Lima. Só fizemos apresentações pelo interior porque, na época, a peça ainda era sucesso com a Aquarius Produções Artísticas no Recife. Foi nesse período que Célio foi chamado para fazer parte de uma superprodução, *O Mágico de Oz*, na Dramart Produções e, pouco depois, Paulinho também entrou no elenco. A gente torcia muito quando qualquer um de nós recebia convite para trabalhar em outro espetáculo. De certa forma, era um crescimento para o grupo, mas, também, contribuía para o seu fim.

Sérgio Barbosa: Socorro Rapôso, a produtora, gastou uma fortuna no espetáculo, e assistindo a peça eu pensava: "com metade dessa verba, eu faria duas montagens no Panorama". Pois bem, foi nesse intervalo que me aproximei de um ator, diretor e produtor chamado Ângelo de Athayde, porque Mércia Ginna estava trabalhando com ele num espetáculo muito bonito chamado *Sidarta*. Ele, então, me convidou para dirigir uma nova peça, *Cromo somos*, sobre a psicologia das cores, e comecei a convidar o elenco. Quando fizemos a primeira semana de leitura, ele quis mudar a equipe. Eu, claro, não aceitei, mas ele lembrou ser o produtor. Foi aí que senti o peso da palavra "produção" e das famosas "panelinhas do teatro". Logo eu, que vinha de uma história de teatro de grupo. Bom, como Ângelo acabou desistindo de produzir a peça e já que o pessoal tinha gostado muito do texto de *Cromo somos*, resolvi que o Panorama Teatro poderia fazer o espetáculo.

Cleusson Vieira: Na época dessa montagem, descobrimos que a administração do Santa Isabel queria se livrar de velhos cenários de madeira que lotavam o porão, com medo de que ocorresse algum incêndio por lá. Nós, então, fomos buscar parte do material. Eu lembro que pegamos uns painéis e umas colunas de um espetáculo maravilhoso, *As três farsas do Giramundo*, cujo cenário era de Beto Diniz.

Sérgio Barbosa: Célio, que criou o cenário de *Cromo somos*, transformou todo esse material. No elenco estavam Paulinho, Mércia, Itamira e convidamos Otacílio Júnior, que fez também a coreografia; Edinaldo Ribeiro, Rudimar Constâncio e Ivone Cordeiro, entre outros. Como Cleusson é um ator muito cômico, achei melhor ele executar a luz. O espetáculo era avançado, cheio de simbolismos e cumpriu uma curta temporada no Teatro do Brum. Na época, não sabíamos como é que funcionava essa questão do direito autoral. Pois bem, no ensaio geral, um dia antes da nossa estréia, chegou um representante da Polícia Federal mandando cancelar o espetáculo. Quem me ajudou nesse momento foi Margarida Meira, que já vinha dando uma força na produção executiva. Ela conseguiu convencê-lo que iríamos na manhã seguinte à Polícia saber o que estava acontecendo. Quando chegamos lá,

descobrimos que Ângelo tinha pedido a interdição do espetáculo, avisando inclusive à autora, a catarinense Clarice Ilgenfritz, que estávamos montando o texto sem autorização. Aquilo foi como um avião caindo na minha cabeça. Eu, então, tentei entrar em contato com ela. Quando finalmente consegui, a mulher foi logo me acusando, dizendo que não entendia como o texto dela tinha vindo parar no Recife e que, segundo informações de Ângelo, éramos “um bando de meninos fazendo teatro por brincadeira”. Depois que ela se colocou, eu pedi: “por favor, me escute. A senhora acha que um grupo que sai de casa de manhã para ensaiar um espetáculo e volta à noite, está brincando? A senhora acha que pessoas que chegam a vender objetos pessoais para comprar adereços, brincam? A senhora acha que um grupo que já saiu carregando cenário na cabeça, da TV Universitária para o Teatro Apolo, não acredita no que faz?”. Depois de me ouvir, ela decidiu mandar uma carta nos autorizando a montar o espetáculo. Quase não acreditei quando o documento chegou.

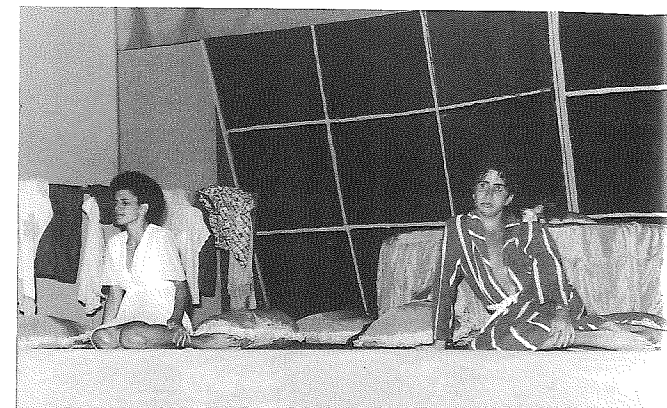
Elaney Acioly: Esse foi o último trabalho do Panorama Teatro?

Cleusson Vieira: Não. Depois que fui passar dois meses em São Paulo, lá escrevi um novo texto adulto, *Obstáculo no prazer*, e quando voltei ao Recife propus montarmos essa peça que fala sobre um casal em crise. Foram três meses de ensaio. Paulinho fazia o papel de um ex-ator de teatro, e Kátia Cristina Ribeiro, que já assinava como Kátia Kris, a mulher dele. A direção foi conduzida por Sérgio Barbosa com assistência de Adriano Marcena. Mas, durante o processo, a direção acabou sendo dividida pelos dois.

Sérgio Barbosa: Adriano era de Água Fria, tinha chegado havia pouco do Rio e estava começando a se envolver com o pessoal de teatro daqui. Ele assumiu o espetáculo quando o trabalho já estava quase pronto e voltou tudo para a estaca zero, propondo reestudarmos o texto. Desarrumou a peça de um jeito que quase nos desentendemos. Mas o resultado ficou muito bom. Das pessoas que contribuíram conosco, Adriano foi fundamental. Ele nos cobrava muito que precisávamos colocar nossas idéias no papel.

Cleusson Vieira: É tanto que, nessa época, como já sabíamos das dificuldades de se ganhar pauta nos teatros municipais, preparamos um projeto perfeito e conseguimos o Teatro Apolo para *Obstáculo no prazer*. O cenário de Célio era muito interessante, com três ambientes dentro de um quarto. Utilizamos até uma cama redonda que, na verdade, era um tablado do espetáculo *Tal e qual – nada igual*. Novamente foi José Mário Austregésilo quem nos ajudou, cedendo o material.

Sérgio Barbosa: Essa foi a nossa montagem mais profissional, até porque os atores já estavam mais lapidados. O espetáculo era bem concebido, mas mesmo assim as pessoas jogavam pedra até aonde não podiam. Enéas Alvarez, crítico do *Jornal do Commercio*, chegou a afirmar que Paulinho e Kátia não eram os atores indicados para fazer os perso-



Kátia Ribeiro e Paulo de Pontes em *Obstáculo no prazer* / 1987
(Foto: arquivo pessoal Paulo de Pontes)

nagens.⁴ Quando o encontrei, perguntei o porquê. “Eles não são bons, não estão dando conta do recado?”, insisti. E ele colocou para mim: “sim, mas não são expressivos dentro da classe teatral”. Na verdade, ele queria ver atores tarimbados, em evidência, das famosas “panelinhas do teatro”. Foi a partir daí que comecei a ver premiação em festival como algo sem sentido algum. Comecei a ver diretores de projeção fazendo trabalhos equivocados, mas, por terem um nome, as pessoas se calavam. Os meninos só apareceram de fato quando José Manoel, um diretor já respeitado, começou a dar oportunidades a eles em *Avoar*, com Célio, Paulinho e Kátia no elenco.

Elaney Acioly: E o Panorama Teatro se dissolveu como, então?

Sérgio Barbosa: Nosso último trabalho foi *Feche os olhos e entre na estória*, ainda em

⁴ “Cleusson Vieira, o autor, desenvolveu uma trama intimista, profunda e forte, qual seja, a do relacionamento conflitivo de marido e mulher privados de suas relações sexuais por ‘impotência’ psicológica feminina. Os diálogos de um casal em crise já foram tantas e tantas vezes usados no teatro, que dificilmente se consegue um enfoque novo (...) Cleusson Vieira começou esbarrando nessa dificuldade. Mas foi em frente, tentando fugir aos lugares comuns do relacionamento homem-mulher, sem cair, quer no pieguismo açucarado, quer na agressão violenta, quer no deboche esrachado (...) conseguindo um trânsito até razoável para sua idade e sua experiência de autor dramático. Nessa ânsia de inovar, fez evocações, usou o ‘flash’, construiu projeções para o futuro e terminou tranquilamente com uma senhora reconciliação erótica da dupla, agora reencontrada, como era de se esperar, num drama comum e bem comportado. (...) Fosse de um autor renomado e teria sido uma produção insuficiente. Na direção, Sérgio Barbosa (...) tentou, por várias formas, obter um espetáculo plástico e tocante. (...) Os dois atores (...) estiveram entrosados, texto na ponta da língua, marcas estalando, vozes boas, figuras bonitas (...) E naquele esquema não poderiam ter feito melhor. Penso que Cleusson deveria ter confiado a direção de seu texto a alguém de mais cancha teatral. Teria sustentado, assim, com esse valor, qualquer deficiência. Ou (...) buscasse dois outros atores com mais idade e tempo de serviço: compensaria, também, os senões. Sem uma dessas providências, ‘Obstáculo no Prazer’ não conseguiu passar do razoável sem que caiba especificamente a alguém a culpa por isso”. (Cf. ALVAREZ, Enéas. *Obstáculo no Prazer/Crítica*. *Jornal do Commercio*. Recife, 30 de setembro de 1987. Caderno C/Casa de Espetáculos. p. 5).

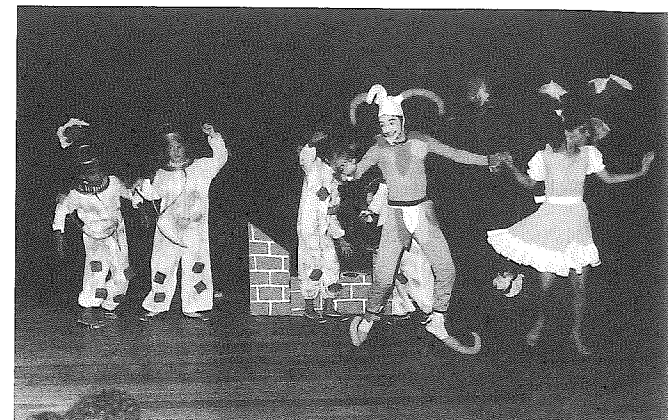
1987, com a atriz Patrícia França no papel principal. A peça girava em torno do sonho de uma menina que chega ao país das histórias de trancoso, encontrando várias personagens da literatura infantil como Branca de Neve, Alice e a Gata Borralheira.

Cleusson Vieira: Depois disso, cada um foi recebendo convites para trabalhar com outros produtores. Paulinho foi fazer *Dom Chicote Mula Manca*. Eu fui fazer *Bumba-meu-circo*, com Ivaldo Cunha Filho, na Mandacaru Produções Teatrais.

Sérgio Barbosa: Já Mércia Ginna foi trabalhar na Dramart em *Assembléia de mulheres*, e eu fui dirigir várias peças para a Cristiano Lins Produções. A partir daí, ficou difícil da gente se reunir. Acho que a gente se separou em função disso. Certa vez, num almoço na casa de Célio e Paulinho, José Manoel me falou: "nunca deixe o Panorama acabar. Quando vocês forem fazer algum trabalho em outras produções, lembrem-se de retornar para a casa de vocês". Aquelas palavras ficaram guardadas em mim e Zé chegou a me explicar que também trabalhava em várias produtoras, mas a casa dele era a TTTrês Produções Artísticas, fundada por ele, Mário Miranda e Carlos Lira. Mas, com o tempo, ele também se envolveu tanto em outras produções que não voltou mais para a TTTrês. Com o Panorama Teatro isso aconteceu naturalmente. Mas acredito que levei para a produção de Cristiano Lins a experiência que eu tinha como grupo de teatro. É meio louco isso.

Cleusson Vieira: Eu lembro que quando a Dramart viajou para o Festival de Teatro de São José do Rio Preto, em 1986, fui até a rodoviária levar o pessoal com uma vontade medonha de ir. Na realidade, também queria participar de uma montagem profissional, seguindo o que já faziam Paulinho e Célio. No ano seguinte, foi a minha vez de viajar para o III Festival de Teatro de Pelotas, no Rio Grande do Sul, com *Bumba-meu circo*, espetáculo que ficou um bom tempo em cartaz. Hoje, apesar de todas as dificuldades daqueles tempos, vejo que o Panorama Teatro foi fundamental para a nossa profissionalização. Foi na prática do teatro amador o começo de tudo e a possibilidade de acreditar que poderíamos viver disso. E, ainda bem, estamos trabalhando com teatro até hoje.

Leidson Ferraz (da platéia): Paulinho nos mandou um depoimento por escrito. Para quem não o conhece, hoje ele faz sucesso como a Madrasta da peça *Cinderela, a história que sua mãe não contou*, além de já ter participado de vários trabalhos consagrados. É um dos melhores atores de sua geração. Vou ler o que ele escreveu: "O Panorama Teatro nasceu em 1984. Éramos todos muito jovens, famintos e secos por teatro, com um desejo insaciável de ensaiar. Éramos todos muito duros. Não tínhamos dinheiro nem para a passagem. Quando o ensaio era perto, íamos a pé, e quando não, íamos de ônibus, descendo pela traseira, claro. Faltava dinheiro para o lanche e até para a água. Mas isso não nos desanimava. Desisti de tudo, da natação, dos amigos, da escola, dos possíveis namoros, sem arrependimento nenhum, para dedicar-me inteiramente ao teatro e ao Panorama.



Clistinis, Celina Pontes, Júlio César, Célio Pontes e Patrícia França em *Feche os olhos e entre na estória* / 1987
(Foto: arquivo pessoal Célio Pontes)

Antes dos ensaios, tínhamos aulas maravilhosas, discutíamos tudo sobre o nosso fazer teatral. Claro que sob o comando do nosso ilustre diretor Sérgio Barbosa. Saudades dele. Descobrimos ali o início de uma carreira. Para muitos, o encontro do seu próprio destino. Era tudo uma grande brincadeira séria e aí daquele que não achasse isso. A disciplina imperava no Panorama. Nunca faltei aos ensaios. Quer dizer, faltei só um dia, porque fui ao show dos Menudos, uma febre na época. Por conta disso, fui massacrado pelo grupo durante semanas. Fazíamos tudo: figurinos, cenários e até maquiagem com os produtos de nossas mães e irmãs. Enfim, éramos o mais puro e ingênuo teatro vivo. O início do início. Eu, meu irmão Célio, Cleusson, Flávio e Arnaldo brincávamos de fazer teatro. Depois veio Sérgio e Ginna para fazer a brincadeira virar coisa séria. E junto com eles, o desejo de dar nome e estatuto ao grupo. Ficou Panorama Teatro, sugerido pelo mascote, Célio Pontes. A partir daí tínhamos um futuro brilhante. Veio então nossa primeira peça, *O fanático*. O palco era minúsculo, mas para mim, naquele momento, éramos apenas dois seres gigantesco: eu e o palco. Me senti um deus. Os aplausos naquela noite deram-me a certeza de seguir. Ainda muito capenga, ganhei um prêmio no Tebo e minha secura ficou maior. Confesso que como produtor e vendedor de ingressos sou péssimo. Mas a ansiedade de estar no palco novamente me dominava. Virei um zumbi, uma úlcera teatral. Digo úlcera, porque, na época, tive uma gastrite tão forte que quase ia para a faca. Sinto falta dessa minha obsessão pelo teatro. Sentia-me imbatível. Foi no Panorama que me casei com o teatro. Depois não sei como nos separamos. Acho que abandonei o Panorama. Precisei seguir o meu caminho só. Hoje sou uma terrível e divertida Madrasta, amada por uns e odiada por Cinderela, peça que graças a Deus resiste desde 1991.⁵ Do Panorama, fica a saudade e a certeza de que, como ator, me entreguei a todas as histórias que vivi. Beijos. Paulo de Pontes".

⁵ A comédia *Cinderela, a história que sua mãe não contou*, da Cia. Troupe do Barulho, permaneceu em cartaz ininterruptamente até 1999, consagrando-se como a maior bilheteria teatral pernambucana de todos os tempos.

Panorama Teatro – Montagens

1984 *O fanático*

Texto: Cleusson Vieira. Direção: Sérgio Barbosa. Cenários, figurinos, adereços e maquiagem: o grupo. Elenco: Cleusson Vieira, Mércia Ginna, Paulo de Pontes, Célio Pontes, Sérgio Barbosa, Flávio Costa e Arnaldo Samico.

1985 *Pulem! O barquinho vai afundar...*

Texto e direção: Sérgio Barbosa. Cenário: Cleusson Vieira. Figurinos, maquiagem e iluminação: Célio Pontes. Sonoplastia: Arnaldo Samico. Elenco: Cleusson Vieira, Paulo de Pontes (substituído por Ivaldo Cunha Filho), Itamira Andrade, Célio Pontes (substituído por Sebastião Silva) e Sérgio Barbosa.

1986 *O fanático*

Texto: Cleusson Vieira. Direção: Sérgio Barbosa. Elenco: Paulo de Pontes, Cleusson Vieira, Pedro de Lima, Mércia Ginna, Ivaldo Cunha Filho, Célio Pontes, Sebastião Silva, Itamira Andrade, Pietra Alves e participação do Balé Afro-Brasileiro.

O circo de Seu Bolacha

Texto: Paulo de Oliveira Lima. Cenário, figurinos e maquiagem: Célio Pontes. Direção: Sérgio Barbosa. Elenco: Sérgio Barbosa, Paulo de Pontes e Cleusson Vieira.

1987 *Cromo somos*

Texto: Clarisse Ilgenfritz. Direção: Sérgio Barbosa. Produção executiva: Cleusson Vieira, Marcelo Rodrigues e Margarida Meira. Coreografias: Otacílio Júnior. Cenário e figurinos: Célio Pontes. Elenco: Ivan Leite, Edinaldo Ribeiro, Otacílio Júnior, Thadeu Sobreira, Ivone Cordeiro, Mércia Ginna, Paulo de Pontes, Itamira Andrade, Rudimar Constâncio e Gilson Gouveia.

Obstáculo no prazer

Texto: Cleusson Vieira. Direção: Sérgio Barbosa e Adriano Marcena. Cenário e figurinos: Célio Pontes. Sonoplastia: Adriano Marcena. Iluminação: Sérgio Barbosa. Elenco: Paulo de Pontes e Kátia Kris (Kátia Ribeiro).

Feche os olhos e entre na estória

Texto: Alexandra Solnado. Direção: Sérgio Barbosa. Preparação corporal: Suzane Basil. Coreografia: Otacílio Júnior. Cenário e figurinos: Célio Pontes. Sonoplastia: Paulo Gomes. Iluminação: Pedro Dias. Elenco: Célio Pontes, Celina Pontes, Clistinis, Grinário Lima, Ivaldo Cunha Filho, Itamira Andrade, Júlio César, Patrícia França, Kátia Kris (Kátia Ribeiro), Sandra Gomes, Sílvia Pomposo e Thadeu Sobreira. Realização em parceria de produção com Foco no Mullambo.

* Registro ainda a participação do Panorama Teatro no espetáculo *Todo mundo na lona (a mais louca comédia)* (1985), com texto de Ivaldo Cunha Filho e direção deste com Sérgio Barbosa, numa realização do Foco no Mullambo.

Teatro de Amadores de Pernambuco - TAP



José Sílvia Custódio, Lêda Sodré, Diná de Oliveira e Reinaldo de Oliveira em *Um sábado em 30/1/1963* (Foto: arquivo TAP)

O TAP somos nós

por Rogério Costa*

O "Ita", navio da Cia. Costeira, atracava no porto do Recife, vindo de Belém do Pará. Tinha navegado sempre às escuras e em rota ziguezague, cautela defensiva obrigatória para se resguardar dos ataques dos submarinos nazistas que "caçavam" nos mares do Atlântico Sul, em plena 2ª Guerra Mundial. No atropelo do desembarque, destacava-se um grupo de comportamento "esquisitamente" expansivo, um tanto diferente dos demais passageiros. Aos curiosos, o comissário de bordo informava: "são gente de teatro". A Cia. de Theatro de Barreto Júnior, regressava, após uma das inúmeras excursões pelas praças nortistas.

Integrava a trupe de artistas, um moço de vinte e poucos anos. Nos programas constava ser Paulo Silveira, ator-galã, pseudônimo inventado para esconder da mãe viúva seu trabalho na ribalta. "O pessoal de teatro não era gente direita", considerava a sociedade de então. Seu verdadeiro nome era Alderico Costa. Mal adquirida a maioridade, ele se deixara atrair pela arte de Molière e passara a integrar o elenco do Grupo Gente Nossa, de Samuel Campelo. Começando como ponto, daí passara a ator. Posteriormente entrou para o grupo de Barreto Júnior, atraído pelo "profissionalismo" apregoado pelo comediante/empresário teatral. Foi aí que Valdemar de Oliveira, sempre atento à cena pernambucana, o "pescara" para atuar no espetáculo de estréia do Teatro de Amadores, *Primerose*, sob sua direção. Dono de uma "voz de veludo" (elogiava-o Diná de Oliveira), talento e disciplina, além de apreciável experiência, ele participou da grande maioria das montagens dos Amadores, até 1982, ano de seu falecimento. Alderico Costa era meu pai.

Ainda garoto, em 1953, pude testemunhar sua atuação em *Massacre* (assistindo dos bastidores). Recordo-me de uma noite, em que ele após o espetáculo, à saída do Teatro de Santa Isabel, "espinafra" Alfredo de Oliveira (irmão de Valdemar) que, de propósito, em plena cena, derramara-lhe ouvido a dentro um frasco inteiro de sangue cenográfico. O diabólico Alfredo era temível por suas "brincadeiras" e "cacos". Aqui e ali eu acompanhava papai aos ensaios e apresentações. Assim, imagino, fui inoculado pelo vírus do teatro. Paralelamente à sua trajetória "tapeana", Alderico atendeu vários convites de autores como José Carlos Cavalcanti Borges e Isaac Gondim Filho para dirigir montagens de seus textos. Já em nosso grupo pude assisti-lo como ator em *O pagador de promessas* em 1961.

Foi graças a um "pistolão" de papai que ingressei nas fileiras do grupo em 1973. Munido de um cartãozinho de visitas me recomendando, dirigi-me à residência de Valdemar de Oliveira, no Derby. Soubera pelo jornal que o TAP estava "abrindo" espaço para novos atores nas montagens de *A incelença* e *A filha de Nossa Senhora da Conceição*. A partir daí figurei em

inúmeras peças como ator e diretor (foram mais de vinte até hoje). Com meu pai contracenei em 1974 na remontagem de *Arsênico e alfazema*, e em 1979 em *A morte de um caixeiro viajante* (ele e Diná de Oliveira como protagonistas). Em seu último trabalho como diretor, atuei em *No sex, please*, um retumbante sucesso. Essa trajetória tem seguimento através dos meus filhos Hector, Ericka e Alderico, também atores do TAP.

A nau do nosso grupo, então sob o seguro timão de Valdemar de Oliveira, já naquele ano da minha estréia, 1973, havia produzido *A falecida*, com elenco inteiramente de estreantes. Veja-se que em um único ano o TAP montara três peças! Em 1974 outra tacada: *Frevo, capoeira e passo*, *Arsênico e alfazema*, *Terra adorada* (eu dava uma de ator/cantor e solava a canção título, sob a regência do maestro Nelson Ferreira), e *O Natal na praça*, cujo elenco, mais uma vez, era de gente nova, a desmentir a falácia de que éramos um "grupo fechado". O TAP produzia, e como!

Valdemar de Oliveira se superava pela contínua e qualificada produtividade artística. Tive o privilégio de conviver com um homem que, como meu pai, foi um exemplo de integridade. Com o TAP, considerado por ele próprio, sua maior realização, Valdemar queria fazer tão somente teatro. O teatro pela arte. Assim, capitaneou seu navio artístico em momentos de calmarias e tempestades, notadamente durante o período difícil da Revolução (para uns) ou da Repressão (para outros). Manteve a proa desviando-se das conflituosas paixões políticas e ideológicas que tantas vidas ceifaram. É aleivosa a assertiva de que ele se mantivera omissos ao que acontecia. Como bom capitão, apenas protegera sua embarcação, livrando-a da febre pelo poder que a muitos alucinava e atraía, em perfeita coerência com o desejo de seu grupo ser apenas um fautor artístico. E *la nave va*. E foi.

Mesmo com o incêndio do Nosso Teatro em 1980, não arrefecemos. Valdemar sabiamente preparara seu filho Reinaldo para sucedê-lo. Sob sua liderança, o Nosso Teatro, reduzido a cinzas, foi por nós reconstruído em campanha memorável. O filho soubera usar o prestígio conquistado pelo pai em todo o Brasil (atores do eixo Rio-São Paulo veicularam gratuitamente na TV Globo mensagens de apoio e de pedidos de ajuda financeira), incentivando-nos e aglutinando-nos irmanados, num imenso esforço de soerguimento. Reabrimos nossas portas. Foram momentos sublimes, de auto-afirmação, de amor à arte teatral, de heróico idealismo compartilhado. Mas isso, infelizmente, são páginas viradas.

Nas duas últimas décadas o TAP vem sofrendo lenta e inexorável decadência. Lamento confessar, mas parece ter-se encapsulado na glória passada, tendo-se esquecido do presente e do futuro. Urge uma reforma imediata. Modelo amadorista anacrônico, gestão administrativa ultrapassada, recorrentes crises financeiras, falta de agenda ou de vontade para planejar e executar como se deve uma pauta de novas montagens, além de nosso reduzido elenco. Tudo isso carece de mudança modernizadora. A responsabilidade não é de um só, é de todos que fazemos o TAP. Afinal, Valdemar costumava dizer: "O TAP somos nós!".

* Com formação em Marketing, é sócio efetivo do TAP, ator, diretor e dramaturgo.

Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP

Data: 29/09/1998. **Mediadora:** Elaney Acioly. **Expositores:** Fernando de Oliveira, Geninha da Rosa Borges, Luiz Marinho, Reinaldo de Oliveira e Vanda Phaelante.

Elaney Acioly: Com muita satisfação, vamos conhecer um pouco mais da história do Teatro de Amadores de Pernambuco, nosso querido TAP, o mais antigo grupo teatral em atividade no país. Para começo de conversa, nada melhor do que vocês se apresentarem.

Fernando de Oliveira: Sou filho de Valdemar de Oliveira e orgulhosamente me apresento como membro do Teatro de Amadores de Pernambuco, entidade civil, sem fins lucrativos, que todos vocês conhecem e que, agora, vão ter uma noção mais aprofundada do seu significado para o teatro pernambucano e brasileiro.

Reinaldo de Oliveira: Também sou sócio-efetivo do Teatro de Amadores, e na condição de diretor geral do conjunto desde que meu pai, Valdemar de Oliveira, faleceu em 1977. Na noite de hoje, poderemos saber mais sobre a trajetória de atividades ininterruptas pelas quais temos passado desde o dia quatro de abril de 1941, quando se deu a estréia de *Dr. Knock ou o triunfo da medicina*, de Jules Romains, sob direção de papai, no Teatro de Santa Isabel.² De lá para cá, são mais de cem originais representados.

Geninha da Rosa Borges: Aos dezessete anos, fui descoberta pelo doutor Valdemar. Inicialmente, ele me dirigiu em um show de senhorinhas, *Noite de estrelas*, no Teatro de Santa Isabel e, a partir de então, me convidou para fazer o papel-título da peça *Primerose*, a primeira montagem na qual apareceu o nome “Teatro de Amadores”, mas alguns, como o próprio Reinaldo, consideram *Dr. Knock ou o triunfo da medicina*, que havia estreado dois meses antes, o primeiro trabalho da equipe. Portanto, sou do TAP desde a sua fundação, em 1941. No início, eu era conhecida como a senhorinha Geninha Sá. Depois que me casei com Otávio da Rosa Borges, irmão de Diná, a esposa de Valdemar de

¹ Nessa noite, foi exibido o documentário *O teatro e a música de Valdemar de Oliveira* (1998), de Sandra Ribeiro. Subiram ao palco também Dulcinéia de Oliveira, Maria Paula, Renato Phaelante e Stella Rabelo.

² Na realidade, por conta de fortes chuvas, *Dr. Knock ou o triunfo da medicina* apresentou-se no palco do Teatro de Santa Isabel no dia cinco de abril de 1941, embora, oficialmente, a estréia se mantenha com a data anterior, em que se comemorou o centenário da Sociedade de Medicina de Pernambuco, instituição que promoveu o espetáculo.



Filgueira Filho, José Carlos Cavalcanti Borges, Leduar Rocha, Valdemar de Oliveira, Ivone Cavalcanti Borges, Agenor Bonfim, Jacy Bonfim, Diná de Oliveira, Cremilda Pandolfi, Ladyclair de Oliveira, Walter de Oliveira e Coelho de Almeida em *Dr. Knock ou o triunfo da medicina* / 1941 (Foto: arquivo TAP)

Oliveira, ganhei o sobrenome dele. Nunca tive aulas de teatro, e minha técnica, seja como atriz ou diretora, foi totalmente adquirida no Teatro de Amadores de Pernambuco.

Luiz Marinho: Sou pernambucano de Timbaúba e ligado ao Teatro de Amadores, principalmente pelo coração, desde o dia em que Valdemar de Oliveira me disse: “esta casa é sua. Você, aqui, manda”. Sempre cultivei a maior estima por Valdemar porque foi a partir das orientações dele que tive coragem de enfrentar a platéia como escritor. Ou seja, foi assim, e com muita honra, que passei a pertencer ao quadro do Teatro de Amadores também.

Elaney Acioly: Eu gostaria que vocês explicassem por que o doutor Valdemar era considerado “o homem dos sete instrumentos”?

Reinaldo de Oliveira: Embora ele só tocasse um, e muito bem, o piano. Mas Valdemar de Oliveira era assim chamado, porque exercia várias funções: médico, especializado em Saúde Pública; advogado, jornalista, professor, escritor, compositor, autor teatral, diretor, ator, além de ter sido um pai de família exemplar. Mas, sem dúvida alguma, de todas essas atividades, a arte era o seu maior instrumento. Desde cedo, nele despertou uma grande paixão pela música e pelo teatro. Sua primeira opereta composta, *Berenice*, foi levada à cena em 1926, no Teatro de Santa Isabel, reunindo cem amadores da alta sociedade recifense e, acreditem, com mais de cinco horas de duração. Mesmo assim, um sucesso. Foi nessa época que papai conheceu o extraordinário teatrólogo Samuel Campelo e

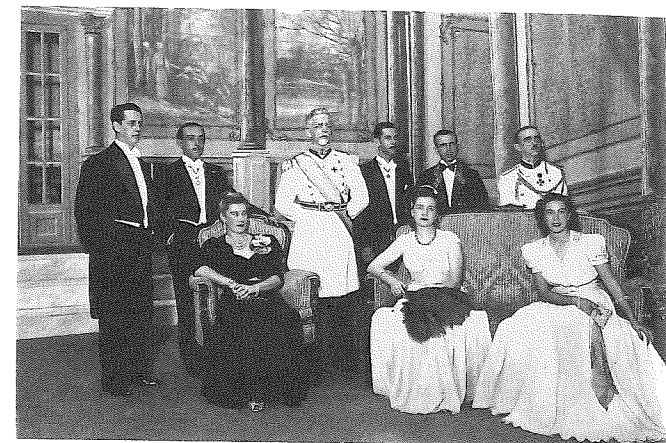
escreveu para ele as partituras musicais das operetas *Aves de arribação*, *A rosa vermelha*, *A madrinha dos cadetes* e, usando o pseudônimo de José Capibaribe, a revista *Sai, Cartola!*. Foi a convite de Samuel Campelo, que papai passou a integrar o Gente Nossa, grupo fundado em 1931 por ele e Elpídio Câmara. Esse grupo, cuja sede era no Santa Isabel, buscou uma certa profissionalização e a valorização de um repertório nacional e, sobretudo, regional. O Teatro de Amadores, para quem não sabe, nasceu como um departamento autônomo do Grupo Gente Nossa. Com a morte de Samuel em 1939, a idéia de um novo grupo de teatro³ só surgiu, concretamente, em 1941, quando papai foi convidado pelo doutor Octávio de Freitas a realizar uma noite de arte que rendesse algo para o novo prédio da Sociedade de Medicina de Pernambuco, no encerramento das festividades do centenário da instituição. Mas, em vez de organizar um concerto de gala, como era de se esperar, ele sugeriu que se fizesse uma representação teatral, enfrentando o preconceito em voga até então e, para surpresa de muitos, reuniu um elenco somente com médicos e suas respectivas esposas. Assim nasceu o Teatro de Amadores de Pernambuco.⁴

Geninha da Rosa Borges: É muito importante ressaltar que, naquela época, existia um preconceito tremendo com quem resolvesse abraçar a carreira de ator ou atriz. E doutor Valdemar muitas vezes disse para mim: "as moças da sociedade podem vir ao palco para receber um diploma de datilografia, mas não podem vir fazer uma peça de teatro". Eu tenho a impressão de que, como ele tinha a certeza absoluta de que a arte não desonra ninguém, o seu grande objetivo de vida era acabar com esse tipo de preconceito. E graças a ele, hoje, estamos libertos desse absurdo.

Reinaldo de Oliveira: E foi assim, reunindo no palco médicos, comerciantes, funcionários públicos e profissionais liberais, junto a suas esposas e familiares, que Valdemar de Oliveira iniciou o que ele chamou de "um teatro de cultura, na verdadeira acepção da palavra", investindo, principalmente, na dramaturgia internacional em vez das chanchadas tão em voga naquela época.

³ "Eu acariciava outro sonho, que ganhava proporções gigantescas em meu espírito: um teatro de amadores, que abordasse o grande teatro, libertando-nos das comédias de boulevard. Já o 'Grupo' [Gente Nossa] fizera tentativas no sentido de melhorar o repertório, lutando contra elementos viciados no 'teatro para rir'". (Cf. OLIVEIRA, Valdemar de. *Mundo Submerso (Memórias)*. Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 3ª edição. 1985. p. 140.).

⁴ "Com a criação do TAP, Valdemar de Oliveira pôde colocar no palco o seu projeto para a cena local. Como observou em suas memórias, a partir do TAP, o teatro pernambucano passou a ser feito por 'sua alta sociedade com severo programa de encenação de originais de que a platéia recifense se via privada e, pelo visto, privada continuaria, pela natural tendência de companhias sulistas, profissionais, de privilegiar o repertório comercial'. O TAP foi, dessa forma, criado com os ideais básicos de 'dignificação da arte dramática através de maior austeridade na escolha do repertório, na montagem das peças, na vivência dos seus personagens e de prestar serviços de natureza cultural e filantrópica'. (Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit. p. 50-51.).



Valdemar de Oliveira, Pinheiro Dias, Ester Dias, Adhelmar de Oliveira, Hermilo Borba Filho, Diná de Oliveira, Augusto Almeida, Walter de Oliveira e Geninha da Rosa Borges em *A exilada* / 1942 (Foto: arquivo TAP)

Fernando de Oliveira: Certa vez, ao sair de uma apresentação da Companhia de Comédias Barreto Júnior, um repórter perguntou a papai: "doutor Valdemar, o senhor aqui?". E ele, prontamente, respondeu: "aquele que gosta de teatro deve assistir a tudo, inclusive a chanchadas, para aprender como não se deve fazer teatro".⁵

Reinaldo de Oliveira: Com o sucesso do grupo, várias pessoas interessaram-se em participar, muitas delas vindas de outros conjuntos amadores ou semi-profissionais como o Tuna Portuguesa, o próprio Grupo Gente Nossa e o Grupo Cênico Espinheirense.

Fernando de Oliveira: Eu gostaria de fazer um aparte, porque você, inclusive, fez sua peça de estréia, *O Pequeno Polegar*, aos oito anos de idade, no Grupo Cênico Espinheirense, o primeiro a promover o teatro infantil em Pernambuco. Papai, no período em que assumiu o Grupo Gente Nossa, lançou como um de seus departamentos autônomos, antes da criação do Teatro de Amadores, o Teatro Infantil de Pernambuco, com caráter educativo e feito por meninos e meninas da sociedade do Recife, primando por uma participação mínima de adultos. Nos anos de 1939 e 1940, ele escreveu e encenou três operetas: *A princesa Rosalinda*, *Terra adorada* e, por fim, uma revista cívico-escolar, *Em*

⁵ "Barreto Júnior estabeleceu à sua maneira um contraponto ao TAP. Não tinha um projeto intelectual e de qualidade artística, mas manteve, no Recife, uma postura, uma visão do teatro como divertimento popular que, se não tinha aprovação de boa parte da crítica e dos higienizadores da cena, tinha respaldo do público que apreciava espetáculos burlescos e deixava-se seduzir pelos tipos criados por Barreto Júnior, cujo modelo de interpretação eram atores como Procópio Ferreira e Oscarito. Também conseguiu esboçar um profissionalismo que, mesmo sendo instável, permitia a ele e aos integrantes de sua companhia sobreviverem representando. (...) Tinha como sede o Recife, mas ganhava a vida viajando (...)" (Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit. p. 57.).

marcha, Brasil!. Foi aí que o teatro feito por crianças e dirigido também a elas ganhou verdadeiras superproduções, apresentadas no Teatro de Santa Isabel, porque a paixão de papai pelo teatro infantil era enorme.

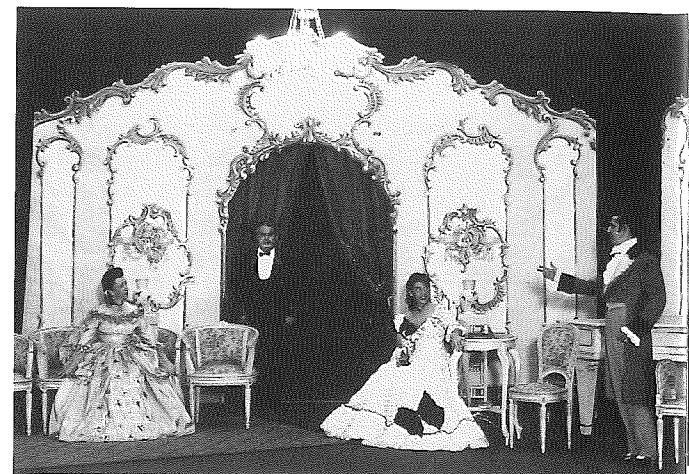
Reinaldo de Oliveira: Bom, para que se possa ter idéia do sucesso estrondoso do grupo na época do seu surgimento, trinta e dois dias depois da estréia de *Primerose*, foi a vez do Teatro de Amadores encenar, no dia vinte e seis de julho, *Uma mulher sem importância*, de Oscar Wilde e, no dia onze de outubro, *O processo de Mary Dugan*, de Bayard Weller. A repercussão no Nordeste foi tanta, que o grupo realizou sua primeira excursão às cidades de Natal e Fortaleza, levando as três últimas peças para uma vitoriosa temporada patrocinada pelos Governos de Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará. Além dos três originais, foi preparada em Fortaleza, para única apresentação, a peça *Por causa de você*, em homenagem ao dramaturgo Silvano Serra, pernambucano radicado no Ceará. Foi o primeiro original de um autor nacional.⁶

Fernando de Oliveira: Tudo isso num único ano, o de 1941.

Reinaldo de Oliveira: E, assim, era plantada a boa semente do teatro amadorista pelo Nordeste,⁷ porque, por onde passávamos, grupos semelhantes ao nosso eram criados. Em 1942, mais três novas peças foram realizadas: *Alto mar*, de Sutton Vane; *Canção da*

⁶ "Por escolher principalmente textos estrangeiros, o TAP recebeu críticas e suscitou polêmicas entre os intelectuais, sobretudo pelo abandono da produção literária pernambucana seguindo caminho oposto ao Gente Nossa. Valdemar justificou para tal preferência a falta de bons textos de autores nacionais. Os poucos existentes, dizia ele, ou eram antigos com um 'ranço insuportável' ou eram modernos e muito disputados pelas companhias do Sul. Além disso, alegou considerar indispensável à formação artística do público o conhecimento dos grandes textos do teatro universal, raramente apresentados pelas companhias que visitam o Recife. (...) desde então, Valdemar de Oliveira definia uma linha de ação ou princípio para o TAP, pois já nesse período dizia que, para ele, 'não havia teatro brasileiro nem teatro estrangeiro, mas teatro bom e teatro mau'. O TAP colocava em prática o mesmo princípio que orientava, no Rio de Janeiro, o Teatro do Estudante do Brasil, Os Comediantes e o Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional do Teatro: a disponibilidade dos amadores de poderem arriscar e experimentar grandes peças sem compromisso de bilheteria e livres da remuneração dos atores". (Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit. p. 54.).

⁷ "Entre 1941 e 1947, o grupo montou 21 peças. Não foi aos bairros nem ao interior do Estado, como fazia o Gente Nossa, mas realizou excursões a Natal, a Fortaleza, a Maceió e a Salvador, e contou com o apoio da crítica, que proclamou o alto nível artístico por ele alcançado. Exibiu-se nos melhores teatros e, por diversas ocasiões, em récitas de gala, foi homenageado pelas autoridades civis, militares e religiosas. A simpatia pelo grupo espalhou-se, também, pelo espírito de solidariedade com os necessitados, pois as rendas dos espetáculos eram destinadas a instituições de caridade (...) Em Fortaleza e em Natal, os críticos dessas cidades, além de reconhecerem o talento do grupo, a diversão 'educativa e sadia' oferecida, apontavam-no como exemplo a ser imitado. No Recife, as estréias passaram a ser eventos de gala, com exigência de traje a rigor [em apenas duas peças: *A exilada* e *O leque de Lady Windermere*] e algumas vezes, a Rádio Clube de Pernambuco instalada no saguão do Santa Isabel, transmitindo em *flashes* a entrada das figuras de destaque (...) Os grandes nomes da política também se esmeravam nos elogios". (Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit. p. 52 e 54.).



Diná de Oliveira, Gilberto de Oliveira, Geninha da Rosa Borges e Valdemar de Oliveira em *Capricho* / 1945 (Foto: arquivo TAP)

felicidade, de Oduvaldo Viana, nosso segundo autor nacional; e *A exilada*, de Henry Kistmaeckers, um marco na credibilidade do TAP, graças à confiança do Governo que nos cedeu móveis do próprio Palácio para o cenário. Em 1943, mais quatro textos foram levados à cena: *Oriente e ocidente*, de Somerset Maugham; *A evasão*, de Eugène Brieux; *O instinto*, de Kistmaeckers; e *O leque de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, com o TAP conquistando cada vez mais prestígio tanto artístico quanto social.

Fernando de Oliveira: Um registro que não pode passar em branco é de que, conforme consta no nosso estatuto, toda a renda dos espetáculos foi revertida para entidades culturais e instituições de beneficência social do Recife. Vale lembrar também que as primeiras excursões do Teatro de Amadores foram viabilizadas porque quem estava no Governo de Pernambuco era o interventor federal Agamenon Magalhães, grande amigo de papai, que tinha um amor impressionante pelo teatro. E, a cada novo Estado, os Governos recebiam o grupo como hóspede oficial. Portanto, o TAP não tinha despesas para essas viagens, como também não recebia dinheiro algum nas apresentações, já que o caráter filantrópico permanecia, e as rendas eram entregues a instituições de caridade em cada uma das cidades visitadas.

Reinaldo de Oliveira: Ou seja, graças ao Teatro de Amadores o preconceito foi sendo abolido e tornar-se um artista de teatro deixou de ser o pecado que era. Mas, mesmo com tamanha repercussão, papai considerava que pôr abaixo velhos preconceitos eram conquistas ainda pequenas para os objetivos que ele havia traçado para o TAP. Por isso, pensando em melhorar os atores e o nível dos espetáculos, até então somente dirigidos por ele, decidiu contratar um diretor de fora, o polonês Zygmunt Turkow, que há alguns anos estava vivendo com a esposa no Recife. Em 1944 estreamos com ele *A comédia do*

coração, do paulista Paulo Gonçalves, texto que reunia, como personagens, dentro de um coração, os sentimentos que carregamos: o ciúme, o ódio, a alegria, a paixão, o medo, a razão, o sonho e a saudade. A peça foi uma de nossas montagens mais trabalhadas, principalmente pelas condições de iluminação do Santa Isabel. E Turkow propôs efeitos de luz fantásticos. O resultado foi um sucesso extraordinário e, pela primeira vez, um espetáculo nosso chegou a ser apresentado nove vezes, algo raro para a época. Após essa experiência, Turkow seguiu para o Rio de Janeiro. Ele foi nosso primeiro ensaiador contratado, passou pouco tempo conosco, mas marcou bastante a história do TAP, porque através dele percebemos a função do encenador e a importância da iluminação teatral. Claro que o público passou a perceber isso também.

Elaney Acioly: Como doutor Valdemar escolhia o repertório?

Reinaldo de Oliveira: Papai lia muito sobre os grandes espetáculos do mundo e costumava se dirigir à Sbat – Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais – em busca de uma cópia do texto. Se ele se agradasse do original, reunia todo o grupo para uma leitura. Mas nunca impôs nada.

Fernando de Oliveira: Quando ia ao Rio e a São Paulo, papai costumava assistir peças que estavam fazendo sucesso, especialmente a partir de 1948, com o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC – na capital paulista, além de viajar constantemente à Europa em busca de textos de qualidade. Entre 1945 e 1947, primando pelo ecletismo, ele montou obras como *Capricho*, de Musset; *Interior*, de Maurice Maeterlinck; e *A gota d'água*, de Henry Bordeaux, três peças num só espetáculo. Ainda fez *O homem que não morreu* [cujo título original é *Jazz*], de Marcel Pagnol; *A dama da madrugada*, sucesso de Casona, autor espanhol que tornou-se grande amigo de papai; *Um dia de outubro*, de Georg Kaiser; e *Tinha de acontecer*, do alemão Leonhard Frank. Muitos desses textos foram traduzidos por ele mesmo. Do francês, por exemplo, ele tinha completo domínio. Para vocês terem idéia do quanto Valdemar de Oliveira era querido e respeitado, nem mesmo seus alunos da Faculdade de Medicina do Recife faziam graça pelo fato dele, à noite, no teatro, usar chifre e rabo no papel do protagonista de *Última edição do Diabo*, outro texto de Casona, encenado em 1946, e estar dando aula ou atendendo no consultório normalmente na manhã seguinte.

Geninha da Rosa Borges: Me veio uma lembrança engraçada de quando fazíamos *A dama da madrugada*, de Alejandro Casona. A peça tinha como personagem central a Peregrina, uma representação da Morte, que anunciava o próximo a morrer ao passar pela porta de um infeliz. Um grande papel, e Diná era quem o interpretava. Pois bem, eu vivia Adélia, uma jovem que tinha como par romântico, Martinho, um homem rude, papel



Reinaldo de Oliveira, Vicentina do Amaral, Bebê Salazar, Otávio da Rosa Borges, Maria Reynaldo, Valdemar de Oliveira, Dédrano Lima e Alderico Costa em *Planície* / 1948 (Foto: arquivo TAP)

de Baby [Otávio Rosa Borges], meu noivo na época. Numa das apresentações, eu lembro que, por um momento, enquanto nós dois estávamos nos amassos por dentro do Santa Isabel, doutor Valdemar, que vivia o meu avô na peça, me chamava à cena. Chamou, chamou e nada de eu aparecer. Ele, então, improvisou, enlouquecidamente, pedindo que me encontrassem. Lá pelas tantas, quando me acharam, finalmente entrei no palco. O resultado é que, quando Casona soube desse momento brilhante do doutor Valdemar, quis que a cena continuasse assim.

Reinaldo de Oliveira: E desse jeito ficou. Bom, no finalzinho da década de 1940, quando o amadorismo consolidava-se cada vez mais no Recife, porque além do Teatro de Amadores, entraram em cena o TEP, que ressurgia, e o TUP, papai achou que deveria renovar completamente a cena adotada até então, por uma certa preocupação quanto ao autodidatismo do nosso grupo.⁸ Para isso, buscou modernizar o repertório e reiniciou a

⁸ "Até 1948, todavia, o TAP não avançou muito. Em verdade, na maioria dos textos escolhidos nessa fase inicial do grupo revelava-se um certo anacronismo em confronto com outros conjuntos brasileiros, embora, no Recife, fossem novidades. Segundo Antônio Cadengue, o TAP 'apenas torna suas montagens mais apuradas, com cenários e figurinos mais refinados onde prevalece uma tendência realista. Delineia-se o ecletismo do seu repertório e perfila-se o desejo de superar definitivamente o autodidatismo'. Esse ecletismo do repertório levou o TAP a apresentar textos naturalistas, a derramar-se na *finesse* romântica de um Musset ou no simbolismo de Maeterlinck, mas, como observou Cadengue, 'Valdemar pautou-se mais pela ética que pela estética e, através de um teatro honesto, pôs em discussões as grandes questões morais inerentes à condição humana, diferentemente das pequenas questões domésticas que o teatro brasileiro de então esposava, mais afeitas à leveza e ao riso'. De qualquer maneira, foi assim que o grupo praticou um exercício de estilos e os espectadores puderam experimentar uma modernidade que rompia com o provincianismo do seu antecessor, o Gente Nossa". (Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit. p. 55.).

contratação sistemática de encenadores. Veio, então, para passar três meses no Recife, Adacto Filho que, para nós, dirigiu *Planície*, de Angel Guimerà, minha primeira participação dentro do Teatro de Amadores; *Escola de maridos*, de Molière; e três peças em um ato de Luigi Pirandello, autor que pela primeira vez foi levado à cena no Recife. Foram elas: *As laranjas da Sicília*, *O homem da flor na boca* e *O azarento*.

Fernando de Oliveira: As montagens de Adacto Filho geraram muitos debates no ambiente teatral recifense, mas a verdadeira consagração da crítica local para com o TAP aconteceria com *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, trabalho dirigido por papai, ainda em 1948. Contando somente com mulheres, foi com esse espetáculo que as atrizes do TAP, especialmente Geninha, no papel da filha mais nova de Bernarda Alba, revelaram-se para o Brasil quando fomos ao Sul do país.⁹ Mamãe vivia a matriarca e também foi elogiadíssima por seu desempenho, além de Vicentina do Amaral, como Maria Josefa, a mãe louca de Bernarda, que, várias vezes, foi aplaudida em cena aberta.

Geninha da Rosa Borges: Além da forte intensidade dramática do texto, *A casa de Bernarda Alba* nos trazia um sentimento a mais por ter sido a última peça escrita por Lorca, pouco antes dele ser assassinado pelas tropas franquistas. E foi minha introdução ao universo desse autor, por quem me apaixonei perdidamente. A peça exigiu uma encenação toda no preto e branco e, para isso, foi fundamental a presença de Eros Gonçalves [Martim Gonçalves], que criou os cenários, figurinos e efeitos de luz. Como ele tinha vivido alguns anos na Espanha, cuidou de todos os detalhes. Não poderia ter sido melhor a escolha dessa peça para encerrarmos o ano de 1948 com uma verdadeira consagração de público e de crítica.

Reinaldo de Oliveira: Depois de tamanho êxito, veio nos dirigir como contratado, o polonês Ziembinski, que fizera em 1943, com o grupo amador carioca Os Comediantes, a primeira montagem do texto *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, um choque estético para o país e um sucesso extraordinário, a ponto de se dizer que o teatro no Brasil se

⁹ "A Casa de Bernarda Alba teve uma primorosa interpretação por parte das moças e senhoras de Pernambuco. É admirável que, sem a ostentação carcamana do T.B.C. de São Paulo, (...) esse modesto ajuntamento de vocações nacionais tenha conseguido a consciência da jóia de Lorca, mantendo o drama num crescendo de emoção e de verdade, até o final magnífico. Os rapazes e as moças do Recife estão habilitados a dar lições de teatro ao Brasil (...)" (Cf. ANDRADE, Oswald de. Amadores de Pernambuco. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1953. Telefonema. s. p.). "A Casa de Bernarda Alba sendo, como é, uma tragédia magnífica, pede de qualquer elenco, um esforço considerável. (...) acho que a direção de Valdemar de Oliveira e a interpretação dos elementos femininos do Teatro de Amadores de Pernambuco são dignas, valiosas, de alto nível de responsabilidade, (...) mas antes de mais nada, devo salientar a grande homogeneidade conseguida: não houve uma pontinha sequer sem a devida atenção do diretor. No Rio, temos muito que aprender dos Amadores de Pernambuco". (Cf. VINCENT, Claude. O T.A.P. Representa Lorca. *Tribuna de Imprensa*. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1953. s. p.).



Norma Corrêa Lima em destaque no espetáculo
Nossa cidade / 1949 (Foto: arquivo TAP)

divide em antes e depois dessa encenação. Ziembinski alugou casa no Paissandu e passou quase um ano morando no Recife. Para nós, ele foi como uma espécie de vendaval. Dava verdadeiras aulas antes de começar um ensaio, explicando cada detalhe que queria do espetáculo. Depois, em torno de uma mesa – e pela primeira vez tivemos ensaio de mesa –, líamos o texto; ele interferindo em cada uma das inflexões, em cada intenção, detalhando as rubricas, dando verdadeiras aulas que até então não tínhamos experimentado. Aprendi muito com ele, não só de interpretação, mas de iluminação também.

Fernando de Oliveira: Conosco ele montou primeiramente em abril de 1949, dentro das comemorações do oitavo aniversário do TAP, no Teatro de Santa Isabel, a peça *Nossa cidade*, do norte-americano Thornton Wilder. Depois, fez uma segunda peça, *Pais e filhos*, de Bernard Shaw. Atuei nesses dois trabalhos. Em seguida, dirigiu *Esquina perigosa*, de Priestley, que já havia sido montado com grande sucesso pelo TBC em São Paulo e, aqui, papai considerou o nosso espetáculo mais harmonioso até então.

Reinaldo de Oliveira: *Nossa cidade* tinha como elemento principal a ausência de cenário, além de pouquíssimos pertences em cena e, pela primeira vez, gambiarras e refletores à mostra. A força do espetáculo estava no texto, na luz e no elenco. Bom, com essa reviravolta, claro que o público ficou admirado, dividiu-se, alguns aceitaram, outros reagiram. Lembro de uma cena em especial: o diálogo entre Diná e Vicentina, sentadas numa banquetta, debulhando supostas vagens para galinhas. Nada daquilo existia, mas qualquer um podia ver as vagens e as galinhas! Pois bem, houve um cronista na época que escreveu: "Gostei. Valdemar foi pedir auxílio à prefeitura e como ela não deu, ele montou peça sem cenário e sem pertences". E olhem que era um cronista do batente! A vinda de Ziembinski para o Recife causou um impacto violentíssimo em todos nós, porque, até



Sebastião Vasconcelos, Otávio da Rosa Borges, Adhelmar de Oliveira, Antônio Brito, Walter de Oliveira, Alderico Costa, Valdemar de Oliveira, José Maria Marques, Reinaldo de Oliveira e Alfredo de Oliveira em *A primeira legião* / 1952 (Foto: arquivo TAP)

então, só trabalhávamos com a presença do ponto. Barreto Júnior, Procópio Ferreira, todos os grandes atores da época confessavam que não iam adiante na representação se o ponto não estivesse ali, “soprando” o texto antes. Quando remontamos *Dr. Knock ou o triunfo da medicina*, em comemoração aos cinquenta anos do TAP, fizemos questão de colocar em cena a caixa do ponto e frisávamos essa figura, até demasiadamente, como o maior auxiliar do espetáculo. Quando Ziembinski veio nos dirigir, disse: “nada de ponto”. E ficamos apavorados. Vocês podem imaginar qual a diferença entre um espetáculo levado com o ponto e outro sem. No primeiro, entre uma frase e outra, tem que haver um lapso de segundo para que o ponto seja ouvido, em vez do texto corrido. Não tenham dúvida de que no final de tudo, o espetáculo fica mais longo. Quando chegamos ao Rio de Janeiro em 1953 e estreamos com *Esquina perigosa*, uma das críticas elogiosas dizia: “ainda não estamos acostumados a elenco *ping-pong*”. Sem o ponto, Ziembinski imprimiu um ritmo diferente à montagem, ágil, e claro que as pessoas não estavam acostumadas. Mas a peça foi um sucesso espetacular, com o público aplaudindo de pé, interrompendo Carminha Brandão e outros em cena aberta.

Vanda Phaelante: Eu fiquei tão feliz quando Reinaldo falou da importância do ponto que, na próxima montagem de *A ceia dos cardeais*, vou pedir para fazer a casinha do ponto para mim!

Reinaldo de Oliveira: Ela está dizendo isso, porque em *A ceia dos cardeais*, espetáculo que estreamos em maio de 1977, realizando o último desejo de papai logo após sua morte, eu, Enéas Alvarez e Renato Phaelante vivíamos três cardeais e Vanda ficava escondida na coxia, pronta para nos defender de qualquer esquecimento. Isso porque a peça é toda

escrita em versos, e triste daquele que escapole da rima, porque não se encontra mais.

Fernando de Oliveira: Embora não aparecesse para o público, a presença do ponto era indispensável. Eu sei que, por conta da ausência dessa figura em João Pessoa, aconteceu um caso interessante com o drama *O instinto*. Era outra peça nossa a abordar a Medicina e o dever profissional. Pois bem, Adhelmar de Oliveira, ator tarimbadíssimo, ao chegar na metade do primeiro ato, tinha uma frase parecidíssima com outra do terceiro ato e, não é que, durante um monólogo, ele emendou os textos. Eu acompanhava tudo da coxia e tentei avisá-lo do pulo que ele havia dado até que ele “entrou no trilho de novo”.

Reinaldo de Oliveira: Só como brincadeira, eu digo que hoje em dia não temos mais o ponto porque já estamos um pouco mais evoluídos...

Elaney Acioly: Dá para ver que desde seu surgimento em 1941, o Teatro de Amadores foi realmente um palco de aprendizado para a arte.

Fernando de Oliveira: Isso numa época em que nem se cogitava a criação de um curso de arte dramática na Escola de Belas Artes. Então, pode-se dizer que o TAP “formou” muita gente que, hoje, inclusive, atua como profissional. Um exemplo é Sebastião Vasconcelos, ator extraordinário, já há alguns anos na TV Globo. Detalhe curioso é que ele, quando atuava nos nossos elencos, chegou a assinar como Paulo Alcântara, temendo a reação do pai.

Reinaldo de Oliveira: Depois dessa passagem avassaladora de Ziembinski, o TAP preparou *Um século de glória*, espetáculo-homenagem ao centenário do Teatro de Santa Isabel, mostrando em retrospectiva a história de suas mais significativas cenas. Essa montagem contou com a participação de diversos grupos amadoristas que haviam surgido no rastro do TAP, como o TEP, o TUP e o Teatro dos Bancários. Logo em seguida, como eu e papai tínhamos assistido a uma versão da comédia *Arsênico e alfazema*, de Kesselring, pelo TBC, ele resolveu montar a peça aqui, como uma forma de oferecer mais opções ao público. Tivemos apenas dezessete ensaios para a estréia, mas foi um novo sucesso.

Elaney Acioly: E quando mais um novo encenador foi contratado?

Fernando de Oliveira: Em 1951: Willy Keller, alemão radicado no Rio de Janeiro. A peça escolhida foi *Do mundo nada se leva*. No ano seguinte, por sugestão de Paschoal Carlos Magno, foi a vez de Jorge Kossowski ser chamado para dirigir *A primeira legião*, primeira peça do repertório do TAP com temática religiosa e com elenco totalmente masculino. Em 1953, Graça Melo veio dirigir o grupo e, sem dúvida, depois de Ziembinski, foi o mais produtivo encenador dentro do TAP, especialmente por ensinar ao elenco uma certa naturalidade artística. Era um diretor extraordinário, que entendia de cenário, de iluminação, e um grande ator,

inclusive. Com ele fizemos *Massacre*, de Emmanuel Roblès, que entusiasmou a crítica recifense; *A Verdade de cada um*, de Pirandello; *Uma morte sem importância*, de Yvan Noé; e a remontagem, sem muito sucesso, de *Alto mar*, de Sutton Vane, encenada originalmente em 1942. Além de ter estabelecido um longo vínculo com o TAP, Graça Melo, também egresso de Os Comediantes, colaborou ativamente com o Teatro Universitário de Pernambuco.

Reinaldo de Oliveira: Vários ensaiadores que vieram trabalhar conosco também serviram aos mais distintos grupos do teatro pernambucano. No TUP, por exemplo, além de Graça Melo, o maior homem de teatro que conheci, foram encenadas peças por Adacto Filho, Ziembski, Kossowski, Willy Keller, todos contratados pelo Teatro de Amadores.

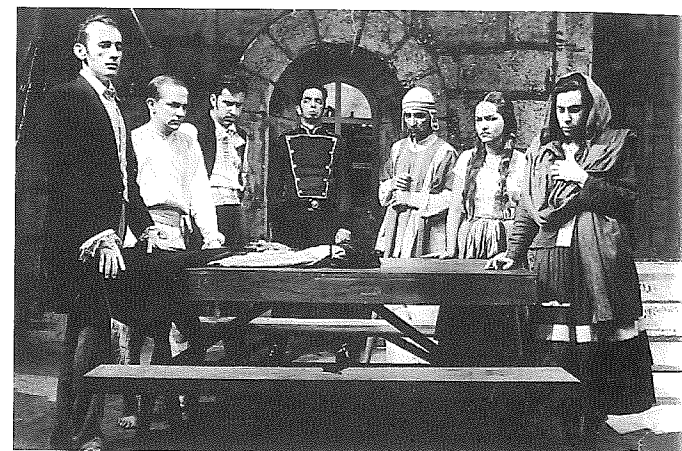
Leidson Ferraz (da platéia): E quanto à participação de Hermilo Borba Filho?

Fernando de Oliveira: Hermilo entrou para o TAP em 1942, interpretando o Príncipe Leopoldo em *A exilada*. No ano seguinte, além de atuar, fez a tradução das peças *Oriente e Ocidente*, *O leque de Lady Windermere* e *A evasão*. Participou ainda dos elencos de *O instinto* e *O homem que não viveu*, sendo bastante elogiado por sua atuação como o protagonista desta última peça, de Marcel Pagnol, em 1945. No ano seguinte, já fora do TAP, ele reestruturou o Teatro do Estudante de Pernambuco, tendo no elenco estudantes da Faculdade de Direito do Recife e seguiu uma bela carreira como autor, encenador, pesquisador, enfim, um homem de teatro. Em todos esses trabalhos no Teatro de Amadores, Hermilo sempre foi dirigido por papai. Os dois tornaram-se grandes amigos, apesar das polêmicas travadas nos jornais, o que era muito comum nas décadas de 1940 a 1970, quando existiam cronistas teatrais a defender o teatro.

Reinaldo de Oliveira: Eu costumo brincar dizendo que Hermilo era o inimigo mais íntimo de papai. Uma prova é que, quando ele finalizou o TEP em 1953 e seguiu para São Paulo passando alguns anos por lá, papai, ao não aceitar lecionar no Curso de Arte Dramática que estava para ser implantado na Universidade do Recife, indicou Hermilo e lhe escreveu dizendo: "volte, temos muito que brigar ainda pelo teatro".¹⁰

Fernando de Oliveira: Quando Hermilo voltou ao Recife em 1958, voltou também

¹⁰ "A primeira vez [de confronto entre Valdemar e Hermilo] foi no Rotary, na leitura do texto que pouco depois ganharia, na versão definitiva, o título de *Teatro: Arte do Povo*. Valdemar estava na platéia e rejeitou as argumentações expostas, dizendo não estar de acordo que se pudesse julgar o teatro uma arte popular: 'Ele pode refletir-se no povo, pode ir buscar motivos de beleza na vida do povo, porém, não vive para o povo. (...) As grandes obras teatrais são feitas para a elite'. Hermilo rebateu lembrando que 'o teatro é uma arte popular, bastando lembrar que nasceu na Grécia, nos anfiteatros, viveu e ainda vive nas festas populares'". (Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit. p. 67.). Tanto o TEP quanto o TPN – grupos fundados por Hermilo Borba Filho – viam o teatro como uma arte essencialmente popular e atuaram como contraponto, cada um a seu tempo, ao TAP que, para uns, seguia uma linha de trabalho elitista e, para outros, de concessões a um teatro digestivo.



Sebastião Vasconcelos, Alfredo de Oliveira, Reinaldo de Oliveira, Adhemar de Oliveira, Walter de Oliveira, Tereza Farias Guye e Geninha da Rosa Borges em *Massacre* / 1953 (Foto: arquivo TAP)

ao TAP, após treze anos sem trabalhar com o grupo. A peça escolhida por ele foi *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, e sua direção foi bastante elogiada. A estréia da peça aconteceu com grande expectativa, porque só tínhamos feito remontagens em 1957 e, com ela, prestamos uma homenagem a papai e mamãe, que tinham viajado, a passeio, para os Estados Unidos. Ainda em 1958, o Teatro de Amadores de Pernambuco programa um novo espetáculo: a comédia de costumes e sátira política e social *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, indicada por Hermilo, que já a havia encenado para a Companhia Cacilda Becker, em São Paulo. Já na primeira leitura a aprovação foi geral, mas Hermilo sugeriu constar no programa uma advertência: "caricatura sentimental de uma época", permeando a peça com músicas que fizeram sucesso na década de vinte. A montagem foi um sucesso artístico e comercial, e Geninha estava irreconhecível na pele de uma mulata. A primeira temporada aconteceu no Santa Isabel e, depois, tivemos a honra de reinaugar, em 1959, o Teatro do Parque.

Reinaldo de Oliveira: Hermilo dirigiu ainda para o TAP, *O living-room*, de Graham Greene, em 1959, e *À margem da vida*, de Tennessee Williams, espetáculo de 1961 e única das peças de que não possuímos qualquer fotografia. O fato aconteceu porque no dia marcado pela direção do espetáculo para fotografarmos a peça – havia sempre um dia específico para isso – houve um movimento militar por conta de uma greve de estudantes em torno da renúncia de Jânio Quadros, e o Teatro de Santa Isabel foi cercado por tanques do exército. Como a situação política era tensa, as pessoas não saíam de casa, e tivemos um público bem reduzido. A temporada, então, teve uma vida curtíssima.

Elaney Acioly: Eu queria saber mais detalhes das excursões do grupo pelo Brasil.



Janice Lôbo Hulak, Geninha da Rosa Borges, Diná de Oliveira, Margarida Cardoso e Edissa Bancovsky na remontagem de *A casa de Bernarda Alba* / 1953 (Foto: arquivo TAP)

Reinaldo de Oliveira: Pois bem. Em 1953, papai realizou um antigo projeto: excursionar ao Sul do país para mostrar o teatro que fazíamos em Pernambuco. Em janeiro daquele ano, fomos enfrentar a platéia carioca numa temporada de um mês no Teatro Regina, sem ajuda alguma dos Governos estadual e municipal. Tivemos apenas um apoio do SNT – Serviço Nacional do Teatro – e de amigos. Fizemos as malas e partimos com quatro peças do nosso

repertório: *Esquina perigosa*, *A casa de Bernarda Alba*, *Arsênico e Alfazema* e *Sangue velho*, esta última, do autor pernambucano Aristóteles Soares, com colaboração de papai na dramaturgia. E foi uma verdadeira consagração. Sucesso de público e crítica.¹¹ A repercussão foi tanta que quando voltamos ao Recife, fomos recebidos com uma grande festa no aeroporto, idéia do jornalista Dias da Silva. Assim que aterrisamos, mais de mil pessoas nos esperavam. Artistas, autoridades e banda de música se misturaram numa festa emocionante, que continuou com um cortejo pelo centro da cidade. Nos dirigimos para o Santa Isabel, onde já nos esperava a comitiva governamental para a aposição de uma placa de bronze em nossa homenagem. Em 1954, foi a vez de irmos para Porto Alegre e, no ano seguinte, a São Paulo, com cerca de trinta componentes.

Elaney Acioly: Como é que o TAP conseguia viajar pelo Brasil com tantas pessoas?

Reinaldo de Oliveira: Tudo isso era elaborado com muita antecipação, principalmente para conciliarmos as férias de trabalho de tanta gente. E aproveitávamos para levar de quatro a cinco peças do nosso repertório, em temporadas que chegavam a durar um mês. No total, realizamos mais de cinquenta excursões a mais de vinte cidades brasileiras.

¹¹ "Cada espetáculo era um novo triunfo. (...) A certa altura, tinha-se a impressão de que os críticos andavam apostando entre si, a ver quem conseguia dizer, num mínimo de palavras, o máximo de louvores. Quando num dia, Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*, escrevia: 'Tão bom quanto os melhores que possuímos de profissionais', no outro, Pereira da Silva como que respondia, na *Última Hora*: 'O TAP é um conjunto perfeito'. (...) Múcio Leão afirmou: 'Uma das realizações mais sérias da cena brasileira, hoje e em todos os tempos'. João Condé inseriu, no seu *Jornal de Letras*: 'O melhor grupo de amadores até hoje formado no Brasil'". (Cf. "Amadores" no Teatro. *Notícias de Pernambuco*, Março de 1953. p. 13.).

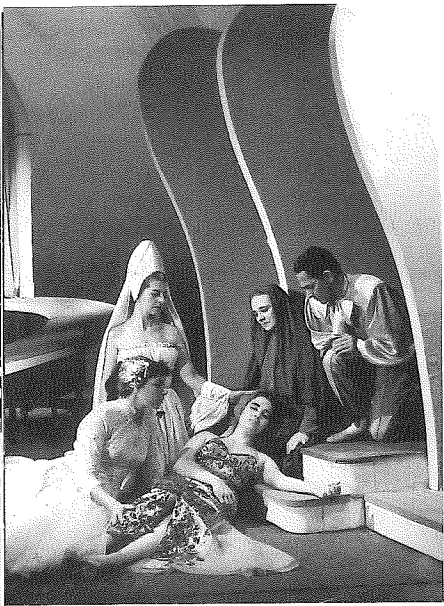
Geninha da Rosa Borges: Logo após a excursão a São Paulo, doutor Valdemar convidou o mais rigoroso diretor que tivemos, o italiano Flaminio Bollini Cerri, que veio ensaiar conosco *Vestido de noiva*. Fiz o papel de Aláide; Tereza Farias Guye era minha irmã e rival, Lúcia; Sebastião Vasconcelos, Pedro, o homem por quem brigávamos; e dona Diná, a Madame Clessi. Os cenários eram criações de Aloísio Magalhães.

Reinaldo de Oliveira: Bollini começou os ensaios em fins de junho, e a estréia só aconteceu no dia quinze de outubro de 1955, no Santa Isabel, ou seja, foi o espetáculo que mais tempo demorou a ser concretizado, até aquele momento. Diariamente, Geninha sofria com mamãe, ensaiando no antigo Teatro Almare, no Parque I 3 de Maio, à tarde, num calor dos infernos. Ele ficava andando no corredor da platéia: "repetel!". Aí as duas repetiam a cena quinze, vinte vezes. Quando já estavam extenuadas, perguntavam o que estava faltando, e Bollini respondia: "a música não é esta". Ele, que era de um rigor impressionante, se referia à "música das inflexões". O espetáculo foi um sucesso artístico mas, assim como no Rio de Janeiro, também o público daqui se dividiu com *Vestido de noiva*. Ziembinski, na versão que dirigiu para Os Comediantes, distribuiu o cenário da peça em três palcos: o plano da realidade, o da alucinação e o da memória. Bollini, quando montou conosco, não quis a divisão por palcos, áreas ou zonas. "Tudo terá que ser percebido pelo espectador através das inflexões", era o que dizia. Por isso ele fazia tanta questão da "musicalidade".

Geninha da Rosa Borges: Além das inflexões, ele exigia uma precisão no cadenciamento dos gestos e do andar. Eu achei uma saída espetacular, mas claro que, em termos de entendimento da obra, isso exigia muito mais da platéia.

Reinaldo de Oliveira: Em suma, fez com que fizessemos de *Vestido de noiva* um espetáculo extraordinário, apesar da peça ter pasmado tanto o público quanto os críticos.¹² Mas eu não diria que guardamos de Bollini uma lembrança feliz. No dia da estréia, quando eu imagino que o diretor deva estar nos bastidores estimulando a equipe, ele vestiu um *smoking* e foi assistir à peça na última fila da platéia do Santa Isabel. Quando o espetáculo terminou, perguntamos o que havia achado. A frase dele ficou para nós inesquecível: "entre o bom e o ruim, há o medíocre". Essa resposta foi terrível, mas nós sabíamos que era um bom espetáculo.

¹² "Não sei se em teatro há o gênero espiritista. Se há, a última peça levada ao Santa Isabel nele se enquadra; se não há, temos que enquadrá-la no teatro de doidos". (Cf. MELO, Mário. Teatro de Amadores. *Jornal do Commercio*. Recife, 19 de outubro de 1955. p. 06.). "E por ser difícil, não se recomenda. Duvido que um espectador qualquer, saia do espetáculo e diga que entendeu toda a peça. Dou um doce". (Cf. TRINDADE, Bóris. *Vestido de Noiva* – I. *Folha da Manhã*. Recife, 20 de outubro de 1955. p. 08.). "A peça de Nelson Rodrigues desconcertava os críticos recifenses. Alguns a classificaram como 'abstrata'; outros, como 'espírita'; alguns a tomaram como um sonho, sob o efeito de anestesia, enquanto outros tantos não compreenderam o uso do flash-back. 'Irregular', 'incoerente', 'confusa', 'difícil'..." (Cf. CADENGUE, Antônio Edson. *TAP: sua cena & sua sombra – O Teatro de Amadores de Pernambuco (1948-1991)*. São Paulo : 1991. Inédita. p. 148.).



Geninha da Rosa Borges, Hercy de Oliveira, Janice Lôbo Hulak, Ceci Lôbo e Alfredo de Oliveira na remontagem de *A comédia do coração* / 1957 (Foto: arquivo TAP)

Fernando de Oliveira: Após *Vestido de noiva*, foram realizadas duas únicas montagens em 1956: *Os filhos de Eduardo*, peça cômica dirigida por papai e programada para comemorar o décimo quinto aniversário do TAP, em abril; e a tragédia *Bodas de sangue*, um estrondoso sucesso dirigido por Bibi Ferreira, com estréia em setembro daquele ano.

Geninha da Rosa Borges: Doutor Valdemar, sempre que pôde, contratou encenadores que despontavam no Sul do país. A única mulher foi Bibi Ferreira, que estava no Recife em temporada com

sua Companhia de Comédias.

Reinaldo de Oliveira: Os ensaios na Santa Isabel foram bem intensificados, alguns até o amanhecer; e olha que Bibi atravessou naquele período sérios problemas de saúde, mas surpreendeu a todos com sua encenação, e o TAP foi louvado por mais esse trabalho.¹³

Fernando de Oliveira: Bem, em 1957, papai optou pela remontagem de *A comédia do coração*, primeiro porque ele andava à procura de uma boa peça pernambucana e não a encontrava; segundo, a pedidos do público, pelo mito que se tornou após a encenação de Turkow. Mas o texto não foi bem recebido pela crítica recifense, que o considerou anacrônico, superado. Com esse espetáculo, *Bodas de sangue* e *A verdade de cada um*, fizemos uma nova excursão ao Rio de Janeiro: uma temporada de um mês no Teatro

¹³ "Ariano Suassuna, ao comentar o espetáculo no *Diário de Pernambuco*, louvou o TAP pela 'coragem de oferecer ao público recifense uma das maiores obras do teatro contemporâneo, uma peça extraordinária, renovadora e grandiosa'. Suassuna temia, da direção, um tratamento inferior ao texto, mas revelou sua surpresa com a encenação de Bibi, considerando-a de primeira ordem. 'Sóbria, segura, fiel, com alguns achados de grande agudeza'. Elogiou também os seis 'belíssimos' cenários de Aloísio Magalhães. Pouco tempo depois, voltou a lembrar o espetáculo em um artigo em que afirmava que o TAP seria 'por natureza e inclinação avesso às aventuras' e que a montagem de *Bodas de sangue* era uma vitória do grupo sobre si mesmo e sobre seus antigos preconceitos. O dramaturgo retomou suas comparações entre o TAP e o Teatro do Estudante de Pernambuco, afirmando que Valdemar sempre discordava da orientação do TEP. Esse tom desagradou o diretor do TAP, que reafirmou a importância do seu grupo em 'desmatar o terreno' pela sua ação ininterrupta em oferecer bons espetáculos ao público recifense". (Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit. p. 74-75.). O Teatro do Estudante de Pernambuco foi o primeiro grupo a encenar um texto de Lorca no Estado, *A sapateira prodigiosa*, em janeiro de 1947, com tradução e direção de Hermilo Borba Filho.

Dulcina, sem contar com apoio financeiro algum dos órgãos públicos.

Reinaldo de Oliveira: O problema é que a crítica carioca, mesmo reafirmando a admiração e respeito pelo Teatro de Amadores, foi desfavorável a esse nosso repertório,¹⁴ diferente do que havia ocorrido na primeira viagem que lá fizemos.

Fernando de Oliveira: Assim que voltamos dessa segunda excursão ao Rio, papai programou um espetáculo com três peças em um ato, exclusivamente cômicas, de autores de diferentes nacionalidades: *A eterna anedota*, de Bernard Shaw; *O Casmurro*, de autoria de Graça Melo; e *Os Boullingrin*, de Courteline, tentando dar uma idéia do humor do teatro inglês, do teatro brasileiro e do teatro francês. A primeira, com ele dirigindo, e as outras duas, com a direção de Graça Melo. Em 1958, para comemorar seus dezessete anos, o TAP remonta *Está lá fora um inspetor* — lançada por papai originalmente em 1953 — e *A verdade de cada um*, cada qual com uma única apresentação.

Reinaldo de Oliveira: Foi com Graça Melo também que pude experimentar uma obra-prima de Dias Gomes, *O pagador de promessas*, em outubro de 1961, no papel de Zé do burro. A peça, nosso oitavo original de um autor nacional, já havia sido levada à cena em São Paulo pelo TBC, com direção de Flávio Rangel. Papai tentou trazê-lo para cá, mas não conseguiu. Graça Melo, então, encarregou-se da montagem e fez um trabalho bastante elogiado.¹⁵ Foi uma das maiores realizações do Teatro de Amadores, e até me arrepio ao lembrar da participação de figurantes convidados pertencentes à Tenda Africana Cosme e Damião, a quem coube a parte dançada e cantada do espetáculo.

Fernando de Oliveira: É bom registrar que, como diretor contratado, também

¹⁴ "O problema dessa gente não está no elenco. A família Oliveira possui vocação e talento para o palco. Todos os que vimos no Dulcina poderiam fazer carreira como profissionais, em níveis díspares, evidentemente. De quantas companhias na capital da República se pode dizer o mesmo? Boas intenções no repertório, boas intenções nos espetáculos, e material humano para levá-las a cabo: o que se pode criticar no TAP, então? (...) Eles ficaram em mentalidade, no ano de 1943, quando encenar texto que não fosse chanchada ou dramalhão, ainda era aventura no teatro do Brasil. (...) Faltam aos Oliveiras orientação, diretores. (...) contrate novos (...) Depois disso, volte cá no Rio, e nós lhe daremos a recepção que merece o TAP, pelas intenções, talento e tradição de cultura no teatro brasileiro". (Cf. FRANCIS, Paulo. O problema dos Oliveiras é não terem boa direção. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 28 de julho de 1957. p. 07.).

¹⁵ "O *Pagador de Promessas* é uma nova linha para o Teatro de Amadores de Pernambuco; é um enriquecimento para o nosso teatro, é uma revitalização para os nossos feitos. (...) Levantei-me e aplaudi de pé o espetáculo (...) O TAP estava bem necessitado de sondar novos processos, de um arejamento semelhante: gente nova, peça nova, técnica de representar um pouco diferente e se encaminhando para a pesquisa de novos meios. Nenhum temor a tabus, inclusive de falas, até de intolerâncias políticas e religiosas. (...) Alegro-me de ver que o TAP se integrou a realidade brasileira e enfrentou as dificuldades de uma encenação tão fora dos seus roteiros". (PONTES, Joel. O *Pagador de Promessas* (3). *Diário de Pernambuco*. Recife, 17 de outubro de 1961. p. 03.).



José Maria Marques, Geninha da Rosa Borges e Janice Lôbo
Hulak em *Onde canta o sabiá* / 1958 (Foto: arquivo TAP)

trouxemos ao Recife, Luís de Lima, que montou conosco *O peru*, com estréia em 1984, e *O atelier de Madame Rabat*, em 1989, ambas de Georges Feydeau e com tradução do próprio Lima. Foi nosso último convite a um diretor de fora.

Reinaldo de Oliveira: Vejam vocês que o fato de Valdemar de Oliveira não querer ser autodidata proporcionou ao elenco um aprendizado extraordinário. Não podemos nos esquecer das lições que aqueles diretores, sem quererem parecer professores, transmitiam para nós. E isso deu num resultado: aprendemos também a dirigir. Eu, Walter, Alfredo – o mais moço dos Oliveira e braço direito de papai em todos os empreendimentos do Teatro de Amadores –, Alderico Costa e Geninha. Todos nós fomos feitos diretores pelo aprendizado recebido daqueles profissionais que vinham para cá contratados. Alfredo, por exemplo, foi responsável pela primeira encenação no Brasil da peça *Odorico, o bem amado*, de Dias Gomes, em 1969, antes mesmo de Procópio Ferreira protagonizá-la no Sul. Já Walter, entre outros trabalhos, chegou a encenar a peça *A falecida*, de Nelson Rodrigues, em 1973, com um elenco totalmente formado por iniciantes e, um ano antes, foi responsável junto a papai por uma super produção do TAP, *Inês de Castro*, outro sucesso de Casona, com Geninha no papel principal. É curioso que, hoje, o progresso, sob certo ponto de vista, esteja atrapalhando e impedindo de termos novos ensaiadores. Antigamente, eles vinham para ficar dois, três, quatro meses; um ano, dois. Hoje, não. Já cogitamos trazer Cecil Thiré, mas as gravações na TV sempre atrapalham. Antigamente não tínhamos esse empecilho.

Elaney Acioly: Mas vocês também foram dirigidos por outros diretores locais, não?

Reinaldo de Oliveira: Sim, Clênio Wanderley foi um deles. Como ele fazia parte do

elenco do TEP e do TUP, estreou no Teatro de Amadores como ator no espetáculo comemorativo do centenário do Santa Isabel, *Um século de glória*, em 1950, que contou com a participação de vários grupos amadoristas da época. Posteriormente, Clênio veio a dirigir as peças *A incelença*, de Luiz Marinho, em 1973; *O Natal na praça*, no ano seguinte; e *Farsa e justiça do corregedor*, de Casona, em 1975. O filho de Alfredo, Adhelfmarzinho [Pedro Oliveira], também dirigiu algumas montagens, começando com *A revolta dos brinquedos*, quando ele tinha somente quatorze anos, e já nesse trabalho pôde demonstrar sua capacidade de diretor e ator. Ele dirigiu ainda outro infantil, *Os saltimbancos*, peça notável que lotava várias sessões no Teatro Valdemar de Oliveira; e o adulto *Se chovesse vocês estragavam todos*.¹⁶

Fernando de Oliveira: Milton Baccarelli quando veio morar no Recife, também foi convidado a dirigir espetáculos para nós. Em julho de 1964, ele encenou *Macbeth*, nossa primeira incursão ao universo shakesperiano e em 1979 preparou um novo sucesso artístico, *A morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller. Nos últimos anos, outros elementos do nosso elenco começaram a também dirigir espetáculos para o TAP: Renato Phaelante, Vanda e Rogério Costa, este já seguidor do pai, Alderico Costa, que era um ator de grandes possibilidades e especialista em maquiagem.

Elaney Acioly: Vanda, eu gostaria de saber como se deu a sua estréia nos palcos?

Vanda Phaelante: Não foi nada fácil, porque eu tive que enfrentar a oposição inicial de meu pai. Só quando completei vinte e um anos, fui realizar o sonho de fazer teatro. Por conta da minha família, eu não freqüentava as casas de espetáculos, nem sabia da existência do TAP, mas, orientada por uma amiga, Lurdinha Aguiar, que já havia trabalhado com Barreto Júnior, fui com a cara e a coragem falar com o doutor Valdemar de Oliveira. O resultado dessa ousadia foi a minha participação no espetáculo *T.A.P. Ano 25*, uma colagem de vários textos do repertório do grupo. Iniciei assim minha carreira artística, no Teatro de

¹⁶ "Escolhendo atores alheios às fileiras tapianas, com exceção de Dulcinéa de Oliveira, a direção trabalhou com uma peça de explícitas conotações políticas. Além de ignorar as técnicas sedimentadas de interpretação do grupo tradicional, o texto não era valorizado acima dos outros recursos artísticos. O espetáculo reinventava signos e investigava outras linguagens como a música, a dança, a pantomima, incorporando as mais diversas expressões daquele elenco distanciado do quadro tradicional e plasmando uma modernidade, ausente da quase totalidade dos espetáculos por ele montados desde 1958". (Cf. CADENGUE, Antônio Edson. op. cit. p. 492.). A peça inaugurou o horário das segundas-feiras no Teatro Valdemar de Oliveira e foi saudada como "uma das melhores realizações do TAP nos seus últimos anos" (Cf. ALVAREZ, Enéas. Pano Rápido. *Jornal do Commercio*. Recife, 31 de maio de 1983. Caderno C. p. 06.). Devido ao sucesso de público, após três meses de temporada, parte do elenco passou a exigir "ajuda de custo", e isso não agradou a direção do TAP. Para continuar com o espetáculo em cartaz e respeitando uma tradição amadorística de quarenta e dois anos, Pedro Oliveira [na época assinando como Adhelfmar de Oliveira] teve que substituir, às pressas, alguns dos artistas. A montagem prosseguiu carreira, no entanto, Pedro nunca mais voltou a dirigir no grupo. "Nem relógio trabalha de graça", disse em entrevista.

Santa Isabel, em 1966. De lá para cá, fiz dezenas de trabalhos no grupo, entre eles, *Uma pedra no sapato*, *Oito mulheres*, *O caso dos 10 negrinhos*, *Bombonzinho*, *A incelença* e *O mundo submerso em luz e som*, uma teatralização do livro *Mundo submerso*, do doutor Valdemar, com única apresentação no palco do Nosso Teatro, hoje Teatro Valdemar de Oliveira. Ainda fiz parte, entre outras, das peças *O milagre de Annie Sullivan*, *Yerma*, *Ave-Maria... Gool*, texto cômico de Reinaldo e estréia dele como diretor no Teatro de Amadores; *Zuzu*, *A Estrada*, *Sábado, domingo e segunda* e *Bob & Bobete*. E nunca fiz curso algum de teatro, a minha forma de atuar é como a do grupo, de pura intuição.

Elaney Acioly: Você também chegou a dirigir no TAP.

Vanda Phaelante: Sim, uma comédia que escrevi, *Inácia da Silva*. A atriz Vicentina do Amaral faleceu dias antes da estréia e tive também que assumir a personagem dela.

Fernando de Oliveira: Desde *Inácia da Silva*, em 1991, que somente integrantes do TAP dirigiram novas peças. Em 1993, Reinaldo dirigiu a comédia *Solteira é que eu não fico*, de Gastão Tojeiro, com um elenco só de estreates. No mesmo ano, Rogério Costa dirigiu uma delicada versão para *O diário de Annie Frank* e, em 1995, foi a vez de *A estrada*, com direção do trio Vanda, Geninha e Rogério. Em 1996, *Sábado, domingo e segunda* recebeu o comando de Reinaldo e, no ano seguinte, *Bob & Bobete também*. Hoje, estamos estudando a possibilidade de resgatar uma das operetas infantis de papai, *Terra adorada*.¹⁷

Elaney Acioly: Eu gostaria que Geninha falasse das peças que ela dirigiu.

Geninha da Rosa Borges: Antes eu preciso dizer que desde que me encantei com a obra de García Lorca, ao estrearmos *A casa de Bernarda Alba* em 1948, doutor Valdemar manteve comigo uma promessa: no dia em que o Teatro de Amadores fizesse *Yerma*, eu seria a personagem. Ele até convidou Milton Baccarelli para dirigir a peça, mas como Baccarelli quis sua esposa, Maria de Jesus, no papel, doutor Valdemar, devido à promessa que tinha comigo, preferiu adiar o projeto. O resultado é que no seu leito de morte, ele me pediu para fazer *Yerma* de todo jeito. Até então, existia uma espécie de lei que dizia que quem fosse ator não podia atuar e dirigir ao mesmo tempo. Eu aceitei esse desafio. E, confesso, acho que doutor Valdemar ficou "lá por cima" me ajudando, porque até hoje me surpreendo com as cenas que criei. *Yerma* foi a personagem que mais em mim ficou arraigada. E no Teatro de Amadores, foi minha primeira direção teatral, em 1978. Em seguida, fiz *Jogos na hora da sesta*, de Roma Mahieu, um

¹⁷ A peça estreou em 24 de novembro de 1999, no Teatro Valdemar de Oliveira, sob o título *Terra @dorada*, cujo símbolo faz referência à era digital. O texto original de Valdemar de Oliveira foi adaptado e atualizado por Fernando de Oliveira, tendo como diretores os jovens integrantes do TAP Luciana Lyra e Ricardo Mourão. No elenco de cento e seis componentes – o maior da história do grupo –, a participação de noventa e seis crianças pisando no palco pela primeira vez.



Luiz Carlos Machado, Antônio Melo, Diná de Oliveira, Alfredo de Oliveira, Pedro de Souza, Roberto Correia, Nuno Pereira, Reinaldo de Oliveira e Romildo Halliday em *Odorico, o bem amado* / 1969 (Foto: arquivo TAP)

trabalho bastante despojado e polêmico porque a peça aborda a questão da violência através de crianças brincando numa praça pública. O elenco era todo de adultos, e Valdi Coutinho fez um menino de oito anos inesquecível! Depois dessa, só voltei a dirigir em 1983, com *A promessa*, de Luiz Marinho – acho que meu melhor trabalho como encenadora –, com Vicentina do Amaral inesquecível. E, em 1987, foi a vez de *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, outra ousadia, porque o texto trata da homossexualidade feminina. Eu resolvi montá-lo para provar que o Teatro de Amadores podia montar uma obra de Fassbinder, autor vanguardista alemão.

Elaney Acioly: Vanda, quais as personagens que mais lhe marcaram?

Vanda Phaelante: A protagonista de *O milagre de Annie Sullivan*, última direção do doutor Valdemar, encenada em 1975, em que eu fazia uma professora que havia recuperado a visão e tentava educar Helen Keller, uma garota surda-muda, indócil e prestes a ser entregue a um internato. A história é baseada em fatos reais e a peça foi um sucesso extraordinário. Tinha uma cena em que eu me atracava aos tapas, de verdade, com Maria Matoso, intérprete da menina. Foi a primeira e única vez que doutor Valdemar nos conduziu a uma espécie de laboratório: fomos observar crianças e adolescentes no Instituto dos Cegos e no Instituto Domingos Sávio, para surdos, para ver como aquelas pessoas e seus acompanhantes se comportavam. Foi um papel difícil, bastante emotivo, e um dos melhores que fiz na vida. Outra personagem importante para mim foi Luzia, a matuta de meia-idade de *Um sábado em 30*, que fala bem esquisito. Uma de suas frases é impagável: "almorreima na boca do quaió devido a um nó no nelvo do figo". Sabe o que significa tudo isso? Ela tentando explicar uma doença: varizes de esôfago, segundo diagnóstico do

doutor Valdemar. A mais recente personagem que me marcou muito foi Rosa Priori, de *Sábado, domingo e segunda*, uma *mamma* italiana que enfrentava os ciúmes do marido ao servir um jantar – de verdade, vale lembrar, e até o público se fartava! – para sua família e alguns vizinhos. Numa determinada cena de discussão do casal, com Reinaldo sendo meu marido, eu tinha que dar uma gargalhada e terminar em prantos. Isso exigia muito de mim, mas eu adorava fazer. Foi outra personagem que me deixou saudades.

Elaney Acioly: Algum fracasso no TAP?

Vanda Phaelante: Sim, *A vítima*, que nem é bom lembrar.

Fernando de Oliveira: É preciso analisar as razões que levam uma peça a sair de cartaz. Eu diria que o TAP nunca teve intimidade com o fracasso.

Vanda Phaelante: Posso registrar outra emoção da minha vida? A estréia da minha filha, Renata Phaelante, no teatro, aos nove anos de idade, fazendo a remontagem de *A capital federal*, em 1983, no papel de Chiquinha. O detalhe é que na versão original de 1965, a personagem era um menino, Juquinha. Hoje, Renata ainda faz parte do elenco do TAP.

Elaney Acioly: E quanto a *Um sábado em 30*, Luiz Marinho? Como surgiu esse marco do teatro pernambucano?

Luiz Marinho: Desde menino, sempre gostei de prestar atenção às histórias que eram contadas à beira do fogão de minha casa, e foi essa convivência com gente simples do interior que me levou às letras e, mais tarde, ao teatro. Publiquei várias peças, mas nenhuma delas fez tanto sucesso como *Um sábado em 30*, minha primeira peça escrita, montada pelo Teatro de Amadores em 1963.¹⁸ Tanto que a peça se manteve em cartaz por vinte e nove anos seguidos, um recorde no Brasil, tendo minha querida e saudosa Diná de

¹⁸ "A estréia foi em julho, com direção de Valdemar de Oliveira, que, em acordo com o autor, fez algumas modificações no texto e acrescentou uma partitura musical com hinos populares, dobrados, canções de época, modinhas, emboladas e jornadas de pastoris. De certa forma, a montagem lembrava o caminho seguido por Hermilo para *Onde Canta o Sabiá*. A concepção cênica escolhida, no entanto, provocou inúmeras interpretações por parte da crítica que, em geral, discordava da linha que a direção impusera ao espetáculo. A exploração dos aspectos histriônicos em detrimento aos mais dramáticos incomodou os mais sisudos. Alguns chegaram a insinuar que a peça, de tão desvirtuada, beirava a chanchada. Apesar disso, todos reconheciam a fidedignidade dos personagens, as expressões populares, as credences, os sentimentos comuns e a preciosidade da reconstituição do ambiente. Entre os atores, os elogios recaíram sobretudo sobre Diná de Oliveira, com sua caracterização de Sá Nana, considerada por toda a crítica o melhor desempenho de toda sua carreira até então. Mas nem a crítica, nem o próprio TAP, desconfiava estar testemunhando as primeiras encenações de uma peça cuja carreira seria uma das mais longas do teatro brasileiro (...) e iria tornar-se uma lenda do teatro pernambucano". (Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit. p. 102 e 104.).

Geninha da Rosa Borges e Pedro de Souza em *Inês de Castro* / 1972 (Foto: arquivo pessoal Víctor Moreira)

Oliveira – merecidamente a grande dama do teatro pernambucano - no papel de Sá Nana.

Reinaldo de Oliveira: Duvido que aqueles que viram a peça não se recordem de um momento especial de mamãe, quando a desbocada Sá Nana perguntava a uma matuta que procurava emprego: "ô mia fia, você ainda é moça?". E a resposta era: "ôxi!". Por esse papel, mamãe recebeu elogios em todo o Brasil.

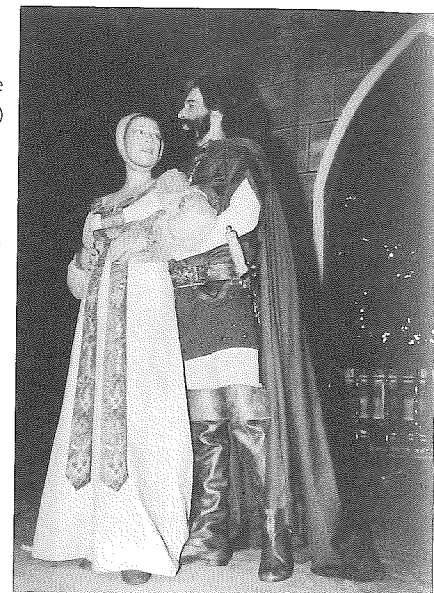
Fernando de Oliveira: *Um sábado em 30* estreou em 1963 e conquistou o prêmio Samuel Campelo de melhor espetáculo do ano pela ACTP. A partir de então, excursionou por quase todas as principais cidades do Brasil. E digo mais: é uma peça que não conhece o que é ser representada para meia casa. No Rio, por exemplo, tivemos que dar duas récitas seguidas no último dia de apresentação.

Reinaldo de Oliveira: *Um sábado em 30* foi levado durante vinte e nove anos ininterruptamente. Todo ano cumprindo apresentações, por um, dois ou três meses. Paramos somente em 1992, quando Vicentina do Amaral e Romildo Halliday já haviam falecido, e mamãe adoeceu, ficando impossibilitada de atuar.

Vanda Phaelante: Um dado curioso de *Um sábado em 30* é que ela é, talvez, a única peça no mundo que tem vários minutos de improviso permitidos pelo autor. Como a matuta Luzia, eu explorava tanto esse linguajar do povo nordestino, que Luiz Marinho reescreveu o texto e aumentou a participação da minha personagem. Ele mesmo sempre chegava com uma anedotinha nova. Outro dado interessante é que doutor Valdemar preparou um glossário e pôs no programa para que o público pudesse compreender melhor cada tirada dessas. Isso foi fundamental quando viajamos para o Sul com a peça.

Reinaldo de Oliveira: Marinho fez essa peça nascer, trazendo todos os detalhes que ele viveu em Timbaúba e pondo em cena personagens que conheceu, claro que camuflados. Posso falar, Marinho? Ele diz, por exemplo, que a Zefa Pastora foi a mulher da vida real que, pela primeira vez, ensinou a ele "os caminhos do desconhecido".

Luiz Marinho: *Um sábado em 30* é a minha maior ligação com o Teatro de Amadores,



porque foi Valdemar de Oliveira quem teve a coragem e a hombridade de me ajudar a compôr a peça. Eu já a tinha passado pelas mãos de uns cinco dramaturgos, mas nenhum deles teve a coragem de me dizer o que realmente achava do texto. Foi Valdemar quem me informou. Hoje eu tenho esse documento guardado com muita honra, quando ele fez toda a classificação das cenas, das personagens, dissecando a obra junto com Graça Melo, que era professor da Escola de Belas Artes do Recife, onde eu estudava. Elencou os fatores bons e ruins, e eu extingui tudo o que ele achou de negativo. Ao final, me disse, na casa dele: "hoje, dou fé: nasce um autor nordestino". Mas é importante dizer que, além de *Um sábado em 30*, o Teatro de Amadores de Pernambuco também montou outros textos meus: *A afilhada de Nossa Senhora da Conceição* e *A incelença*, em um único espetáculo, o primeiro texto dirigido por Walter de Oliveira, e Clênio Wanderley à frente do segundo. Também foram realizadas *A promessa*, outro sucesso, com direção de Geninha da Rosa Borges; e, mais recentemente, *A estrada*, peça em três atos.

Reinaldo de Oliveira: *A estrada* é composta por três episódios diferentes e decidimos fazê-la com três encenadores. Renato Phaelante dirigiu o primeiro ato, o drama; Geninha dirigiu o segundo, a tragédia; e Rogério Costa dirigiu o ato final, a comédia. A estréia aconteceu em janeiro de 1995 no Teatro Valdemar de Oliveira, com mais de quarenta atores em cena, muitos deles iniciantes. Nosso trabalho seguinte, *Sábado, domingo e segunda*, de Eduardo De Filippo, com tradução de Millôr Fernandes, aconteceu porque eu soube do sucesso da peça no Rio e em São Paulo. Quando consegui o texto, propus uma leitura com o grupo, e todos se arrepiaram! A partir daí, tive que diminuir algumas cenas, porque o texto é realmente longo. Mesmo assim, a montagem continuou longa, com quase três horas de representação. A ação se passa no seio de uma família italiana em três dias: a preparação do almoço no sábado, os conflitos deflagrados durante a confraternização no domingo e a reconciliação na segunda. Estreamos em maio de 1996.

Elaney Acioly: Você acha que o tamanho de algumas peças, hoje, é um problema?

Reinaldo de Oliveira: Sim. As clássicas e mais tradicionais geralmente duram 2h40. O próprio *Um sábado em 30* é enorme, e outro dia eu e Marinho cortamos umas três páginas e meia, o que significa de dez a doze minutos do espetáculo; trechos que já não tinham o efeito de antigamente. Por quê? Porque parece que o público não tem mais tempo de assistir. O público não quer saber de drama, mas compete ao Teatro de Amadores levar um drama ou uma tragédia à cena. O próprio *Sábado, domingo e segunda* tinha o seu humor, mas, no todo, era uma peça séria. Foi sucesso artístico. Quem ia adorava. O problema era a falta de público, que prefere ficar em casa, acomodado, a enfrentar uma peça com três atos. Está difícil arrancar as pessoas de casa! Mas acho que o teatro descreve uma curva de ascendência e descendência o tempo todo. Nós estamos esperando a hora de subir de novo e vamos subir!

Vanda Phaelante e Maria Matoso
em *O milagre de Annie Sullivan* /
1975 (Foto: arquivo TAP)



Anamaria Sobral (da platéia): Como acontece a escolha de uma peça?

Reinaldo de Oliveira: Eu diria que depende do consenso, e isso vem de longas datas. Eu, por exemplo, trouxe originais, prontos para montar, mas o grupo não concordou. Fui à Sbat, no Rio de Janeiro, em 1980, buscar *Zuzu*, de Viriato Corrêa, que Alderico Costa falava maravilhas porque o Grupo Gente Nossa já a levava à cena. Fui buscar também *Você pode ser um assassino*, que até hoje está na fila de espera,¹⁹ e *Quem tem medo de Virgínia Wolf?*. Quando eu ia saindo da Sbat, um funcionário me avisou: "doutor Reinaldo, leva essa daqui: *Os britânicos não fazem sexo*", de Margareth O'Brien e Anthony Mariot. No avião, li *Zuzu* de uma só vez e achei notável, mas, na reunião com o grupo, acharam parecida com *Onde canta o sabiá*, que Hermilo já havia dirigido, e o próprio Alderico sugeriu que deixássemos para mais adiante. Claro que fiquei frustrado. Fui então ler *Os britânicos não fazem sexo*, que na nossa versão ganhou o título *No sex, please*. Alderico Costa dirigiu a peça e desde a nossa estréia em abril de 1980, esse trabalho foi um sucesso de bilheteria surpreendente. Então, às vezes, a escolha é casual, como foi nesse caso. Já *Zuzu* estreamos em outubro de 1987, sob minha direção e direção musical do maestro Clóvis Pereira. Cortei trinta por cento das falas e incluímos músicas das décadas de 1920 e 1930. Foi o maior estouro de bilheteria do Teatro Valdemar de Oliveira. Ou seja, a escolha de um texto é sempre consenso e temos tido sorte com as nossas comédias, sem apelar para o palavão ou outras grosserias.

Silvana Menezes (da platéia): O que, para vocês, caracteriza ser amador no teatro?

Reinaldo de Oliveira: Primeiro, o idealismo, o amor pelo qual fazemos teatro; segundo, a verdade absoluta de que nenhum centavo recebemos. Por isso estamos existindo desde 1941. Porém, o profissionalismo que é abraçado por al-guns dos nossos em

¹⁹ Com direção de Reinaldo de Oliveira, a comédia policial *Você pode ser um assassino*, de Alfonso Paso, estreou no dia 18 de agosto de 2000, cumprindo temporada de sucesso no Teatro Valdemar de Oliveira, sendo levada ainda a Natal.



Vanda Phaelante e Reinaldo de Oliveira em *Sábado, domingo e segunda* / 1996
(Foto: Yêda Bezerra de Melo/Arquivo TAP)

oportunidades com outros grupos, é visto com a maior grandeza. Apenas todos têm a plena consciência de que quando retornam ao nosso elenco, reassumem a condição de idealistas, de amadores, na mais pura acepção da palavra.

Fernando de Oliveira: Essa é uma filosofia de trabalho que vem desde o Gente Nossa, porque nem Samuel nem papai nunca receberam dinheiro algum pela participação deles no grupo.

Geninha da Rosa Borges: Para mim, é como se eu honrasse uma promessa a doutor Valdemar, entendendo que ele fez isso para erradicar o preconceito. Imagine o que seria naquela época, ver a mulher ou a filha pisar no palco de um teatro e ainda ganhar dinheiro! Era inadmissível. Então, eu me mantenho amadora ainda hoje, honrando essa promessa. Quando fiz um estágio em Londres, levei cartas de referência de Gilberto Freyre, de Valdemar de Oliveira, de Ariano Suassuna, e todos lá não conseguiam entender como uma pessoa que leva cartas de recomendação de tantos nomes famosos é uma atriz amadorista. Porque, para eles, isso significa alguém num estágio anterior ao profissional. E deu trabalho para explicar que a diferença aqui era um ganhar dinheiro e o outro não.

Vanda Phaelante: Eu não faço distinção entre profissional e amador, acho que o importante é representar. E quando vêm me dizer: "para onde vai o dinheiro do TAP?", eu respondo logo: "para centenas de instituições de caridade. Em todos esses lugares há dinheiro do nosso suor".

Fernando de Oliveira: E isso, com o tempo, passou a ser um dos nossos grandes problemas, porque temos que manter um teatro atualmente.

Vanda Phaelante: Mesmo assim, faço muito à vontade o Teatro de Amadores, porque a gente sabe para onde está sendo destinada a verba. Lembro bastante de uma frase do doutor Valdemar: "no dia em que entrar dinheiro aqui, o grupo se acaba".

Fernando de Oliveira: Hoje, um conjunto profissional do Recife não teria nenhuma condição de encenar um espetáculo como a opereta de papai, *Bob & Bobete*, que estreamos em setembro de 1997, quando tivemos quarenta e oito atores em cena, doze músicos na orquestra, além dos técnicos e ajudantes de palco. Ou seja, quase sessenta pessoas na equipe. Se fôssemos pagar a cada um, o espetáculo se tornaria impossível de realizar. Ou seja, a existência do Teatro de Amadores é importante para o cenário teatral no Recife porque, me perdoem a vaidade, é através dele que determinados originais podem ser levados à cena. Mesmo assim, não é fácil conseguir apoio. *Bob & Bobete*, por exemplo, deu para nós um prejuízo de quase vinte e cinco mil reais. Mesmo assim, o fizemos dignamente.

Elaney Acioly: Quando surgiu a idéia de se construir o Teatro Valdemar de Oliveira?

Reinaldo de Oliveira: Inauguramos nossa própria casa de espetáculos em vinte e três de maio de 1971, então chamada de Nosso Teatro, desejo de papai desde os tempos do Grupo Gente Nossa. Essa foi nossa maior realização, sem sombra de dúvida.²⁰ Desde o lançamento do grupo, em 1941, o Santa Isabel era nossa sede, porque papai foi diretor do teatro de 1939 a 1950. Nos anos seguintes, Alfredo de Oliveira o substituiu. Mas em 1960, com o Governo Arraes no Poder, o cargo passou a ser de Joacir Castro, um dos fundadores do MCP, grupo que não nos via com bons olhos, principalmente porque papai nunca levantou bandeiras à esquerda, pelo contrário. O TAP, então, foi posto para fora do Santa Isabel. Aqueles foram anos difíceis, porque nada mais foi possível conseguir. Arranjar pauta, então, cada vez mais complicado! Para vocês terem idéia, em 1968, quando papai desejou montar a comédia policial *Oito mulheres*, de Robert Thomas, a peça teve que ser apresentada no teatro do Colégio das Damas, único espaço possível naquele momento. Pois bem, nessa luta por um teatro próprio, somente dezesseis anos depois de iniciada a

²⁰ "Forçado, muitas vezes, a desocupar os teatros do Recife onde se exibia, por terem eles sido cedidos a outros pretendentes, o TAP sempre sonhou com uma casa de espetáculos própria, que fosse, também, sua sede. A continuidade de sua ação dependia disso. Ademar da Costa Carvalho, compreendendo a situação, lhe doou o Teatro Almare, no 13 de maio, auxiliando-o financeiramente na restauração necessária. Mas, de repente, em 1957, o Governo do Estado resolveu construir, no local, um auditório para o Instituto de Educação. Aderbal Jurema, então Secretário da Educação, conseguiu, do governador Cordeiro de Farias, justa indenização, dando ao TAP o edifício da antiga Escola Padre Roma, na Encruzilhada, que passou a servir de depósito de material cênico. Logo, porém, ali se construiu o Edifício TAP, de que a entidade se beneficiou com as três lojas do andar térreo. Mais alguns anos, tendo amealhado um bom capital (...) à custa de espetáculos, excursões, subvenções oficiais, donativos, etc., o TAP adquiriu o prédio 412 da Praça Osvaldo Cruz e se lançou à construção do 'Nosso Teatro', mas, marcou passo durante o governo Miguel Arraes, que somente prestigiava o Movimento de Cultura Popular. Com Paulo Guerra, e, sobretudo, com Nilo Coelho, ambos sensíveis à cultura teatral, chegamos a inaugurar o 'Nosso Teatro', nome que me andava na cabeça desde quando, com Samuel Campelo, já em 1935, sonhávamos deixar o super-disputado Santa Isabel e possuir casa própria onde mandar e desmandar...". (Cf. OLIVEIRA, Valdemar de. Faz 35 anos hoje o Teatro de Amadores. *Diário de Pernambuco*. Recife, 3 de abril de 1976. p. 12.).

campanha, as custas da ajuda de muitos amigos, o Nosso Teatro foi inaugurado, e a partir daí as rendas dos espetáculos voltaram-se para sua manutenção. Mas nunca deixamos de destinar uma parte do dinheiro para instituições beneficentes. Quando papai faleceu em 1977, mudamos o nome do teatro para Valdemar de Oliveira. Em dezenove de outubro de 1980 ocorreu uma tragédia: um incêndio praticamente o destruiu, mas sua restauração se deu nos dois anos seguintes, novamente após uma árdua luta.

Elaney Acioly: O TAP sofreu algum tipo de patrulhamento ideológico?

Reinaldo de Oliveira: Como papai sempre quis, o TAP nunca se meteu em política, porque quando um grupo se envolve e os rumos do país mudam, tudo se acaba. Vários grupos passaram por isso.²¹

Geninha da Rosa Borges: Diziam até que éramos um grupo alienado. E acredito que essa é uma das razões de certo desprezo da classe artística para conosco, porque sempre nos consideraram um elenco de elite.

Elaney Acioly: E como está o Teatro de Amadores de Pernambuco hoje?

Reinaldo de Oliveira: Não podemos mais dispôr de uma equipe como antigamente, quando não havia nem televisão nem tantos grupos atuando. Dos anos 1940 a 1960, fazer teatro era o lazer de muitos. Hoje em dia, quase todos os intérpretes têm outros espetáculos para fazer, trabalham ou estudam à noite. O próprio Teatro Valdemar de Oliveira, para que seja mantido, precisa estar alugado a outros grupos. Ou seja, o Teatro de Amadores não pode mais fazer quatro, cinco montagens diferentes a cada ano. Faze-

²¹ "Desde 1961, Valdemar de Oliveira previra que, ao aproximarem-se as eleições para governador, haveria de acirrar-se a competição entre o MCP e o TPN, o primeiro com 'um largo programa de difusão de teatro junto às massas populares e artistas de 'esquerda''. O segundo, 'de tendências opostas, católicos, tornados igualmente instrumento de propaganda doutrinária'. (Cf. CADENGUE, Antônio Edson. op. cit., p. 318.). Afirmando estar o seu grupo 'eqüidistante das duas posições de teatro dirigido', o TAP, segundo Valdemar de Oliveira, 'adotou uma política que já vi expressa nestas palavras: dois passos à frente, um atrás, isto é, após uma arremetida corajosa sobre o espírito do público, um ligeiro recuo, sem quebra de sua linha de honestidade artística. (...) e jamais nos tomando veículo de ideologias ou palanque de comícios eleitorais'. (Cf. OLIVEIRA, Valdemar de. op. cit., p. 142-143.). 'A partir do momento em que o Brasil passou a viver sob o regime militar, o TAP manteve-se cada vez mais distante da ebulição política que havia tomado, desde os fins dos anos cinquenta, significativas vertentes do teatro brasileiro como o Arena, e particularmente em Pernambuco, o MCP. Sua postura de omissão ante a violência, perseguições e torturas que se instalaram a partir de 1964 é eticamente injustificável. (...) É nesse momento (1966-1976) que percebemos que o TAP ficara defasado em relação à História e quanto sua assepsia estética o impedira de *sujar as mãos*. Isolado, não lhe restava senão o desprezo de seus pares; ao lado de velado carinho e mesmo de certa complacência em função do que foi, não mas (sic) pelo que era'. (Cf. CADENGUE, Antônio Edson. op. cit. p. 605.).



Elaine Kauffman, Ricardo Mourão e Júlio Rocha em *O diário de Anne Frank* / 1993 (Foto: Yêda Bezerra de Melo/Arquivo TAP)

mos uma, duas, no máximo, e com o carro-chefe sempre à frente, *Um sábado em 30*. Mesmo assim, é difícil reunirmos as vinte e duas pessoas do elenco num mesmo ensaio. Este é o trigésimo ano da nossa montagem.²² E, durante todo esse tempo, levamos a peça com as modificações que o destino impôs pelas mortes de vários intérpretes do elenco original. Na verdade, desde o dia oito de julho de 1963, resta um ator apenas: Reinaldo de Oliveira, que insiste em fazer o papel do Chico, personagem que era novinho, saltitante na época, e que agora já está de cabelo branco. Maria Paula e Stella Rabelo serão responsáveis pelo "remonte" das personagens Sá Nana e Quitéria, que eram vividas, respectivamente, por mamãe e Vicentina do Amaral. Mas estamos mantendo a direção original de Valdemar de Oliveira. O diferencial é que, agora, estamos adotando certas duplicidades: dois atores dividindo a mesma personagem. Isso porque o Teatro de Amadores adotou um sistema muito curioso desde que levamos à cena *Solteira é que eu não fico*, um sucesso de público. O elenco havia sido classificado no voluntariado e tínhamos dezenas de pessoas para contemplar numa peça com poucos personagens. Surgiu, então, a idéia de se fazer o espetáculo alternando dois elencos e até revezando atores entre eles. O mesmo aconteceu nos papéis principais de *Bob & Bobete*. Bob, numa noite, era vivido por Alberto Brigadeiro; noutra, era a vez de André Ricardo [André Riccarl]; tipos completamente diferentes. Isso foi uma experiência curiosíssima para mim como diretor e para eles como intérpretes. Pelo menos pôs abaixo a idéia de que não se pode misturar o elenco.

Leidson Ferraz (da platéia): Como é que vocês lidam com a crítica?

²² Em 1998, *Um sábado em 30* voltou aos palcos com novo elenco e, desde então, vem sendo reprisado anualmente.



Elaine Kauffman, André Riccari, José Maria Marques, Ricardo Mourão e Luciana Lyra em *Bob & Bobete* / 1997
(Foto: Yêda Bezerra de Melo/Arquivo TAP)

Fernando de Oliveira: Veja como empobrecemos nessa área! Já existiu no Recife a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, fundada em junho de 1955. Eram mais de vinte sócios. E quando aparecia uma nova montagem em cartaz, essa peça era dissecada por todos. Hoje, quase não temos espaço nos jornais.²³

Reinaldo de Oliveira: Sempre respeitamos a crítica. Isso foi algo que nosso pai nos ensinou. Claro que enfrentamos "polemizadores", tivemos algumas ofensas, e é sempre bom ter o devido controle para não ir além do que se deve ir. A crítica construtiva é uma beleza. O próprio nome indica. Mas aquela que nasce de sentimentos menos grandiosos, essas aí, a gente desconhece. Por isso continuamos seguindo em frente desde 1941.

Fernando de Oliveira: Nossos espetáculos podem até não agradar como antigamente, mas continuaremos com a mesma filosofia e princípio que sempre nortearam o Teatro de Amadores de Pernambuco: respeitar religiosamente o autor de cada uma de nossas peças e não admitir nunca que o nosso elenco não continue a ser de verdadeiros amadores, ou seja, todos aqueles que se dedicam a uma arte sem dela usufruir financeiramente.

²³ "(...) ao longo de sua trajetória, [o TAP] tornou-se um grupo exemplar pelo cuidado que passou a dispensar ao espetáculo, tomado na sua totalidade enquanto texto dramático, interpretação e encenação. Exemplar, não só para os que o reproduziam, como para aqueles que o contestavam. E por seu permanente fazer teatral, possibilitou o surgimento de uma atuante crítica na imprensa. Crítica que, inicialmente, o apoiou no empreendimento e que, paulatinamente, passou a analisar com mais rigor seus espetáculos, até que quase desapareceu, a partir de 1970, por razões que podem ir da censura até a 'desimportância' que passou a ter dentro dos jornais. Hoje, a imagem do TAP é a de uma tradição que se impôs, cujo estilo é a repetição. (...) À medida em que reproduz sua própria imagem, sem ensinar maiores mudanças e controlando os possíveis desvios, o grupo intemporalizou-se como um mito, querendo frear o tempo que corre implacável. Devolver-lhe sua temporalidade é devolvê-lo à História". (Cf. CADEGUE, Antônio Edson. op. cit. p. 603-604.).

Teatro de Amadores de Pernambuco – Montagens²⁴

1941 *Dr. Knock ou o triunfo da medicina*

Texto: Jules Romain. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Agenor e Jacy Bonfim, Coelho de Almeida, Filgueira Filho, Ivone e José Carlos Cavalcanti Borges, Valdemar, Walter, Diná e Ladyclair de Oliveira, Leduar Rocha e Cremilda Pandolfi.

Primerose

Texto: Robert de Flers e A. Caillavet. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Albérico e Edith Glasner, Alderico Costa, Augusto, Coelho e Maria Elisa de Almeida (substituída por Denise Albuquerque), Creuza e Dédrano Lima, Hilda e Ferreyra dos Santos, Carlos Roberto, Pinheiro Dias, Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Hélio Tavares, Craveiro Leite, Ivone, Maria de Lurdes e José Carlos Cavalcanti Borges, Valdemar, Diná, Ladyclair e Walter de Oliveira, Menaris Ribeiro e Neli Rabelo.

Uma mulher sem importância

Texto: Oscar Wilde. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Jacy Bonfim, Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Ivone e José Carlos Cavalcanti Borges, Denise Albuquerque, Alderico Costa, Augusto Almeida, Edith e Albérico Glasner, Ladyclair, Valdemar e Diná de Oliveira e Craveiro Leite.

O processo de Mary Dugan

Texto: Bayard Weller. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Craveiro Leite, Albérico e Edith Glasner, Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Hélio Tavares, Augusto Almeida, Dédrano Lima, José de Queiroz, Ladyclair, Diná, Walter e Valdemar

de Oliveira, Pinheiro Dias, Denise Albuquerque, Vanildo Cavalcanti, Ivone e José Carlos Cavalcanti Borges, Alderico Costa e integrantes do TEP (participaram ainda Carlos Siqueira, Clementino Júnior, Ester Dias e Urbano Brandão).

Por causa de você

Texto: Silvano Serra. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Craveiro Leite e Diná, Hercy e Walter de Oliveira.

1942 *Alto mar*

Texto: Sutton Vane. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Alderico Costa, Emilinha Sá, Valdemar, Alfredo, Diná e Walter de Oliveira, José Carlos Cavalcanti Borges, Eunice Catunda e Ferreyra dos Santos.

A exilada

Texto: Henry Kisternaeckers. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Pinheiro e Ester Dias, Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Hermilo Borba Filho, Diná, Walter, Valdemar e Adhelmar de Oliveira, Augusto Almeida e José Carlos Cavalcanti Borges.

Canção da felicidade

Texto: Oduvaldo Viana. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Adhelmar, Walter, Alfredo, Maria de Lourdes, Diná e Valdemar de Oliveira, Hélio e Lise Tavares, Augusto Almeida, Edith Glasner, Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Gerson Vieira e Alberto Moura.

1943 *Oriente e ocidente*

Texto: Somerset Maugham. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Hélio

²⁴ Pela enorme quantidade de artistas envolvidos e por total falta de espaço, registro apenas os nomes dos autores, tradutores/adaptadores, diretores, atores, cantores e bailarinos de cada um dos espetáculos, incluindo suas remontagens. Informações completas podem ser obtidas através do site oficial do grupo: www.tap.org.br. Nos anos em que não constam estréias de novos originais, o TAP esteve em excursões pelo Brasil ou apresentando remontagens de peças de que o público exigia o retorno.

Tavares, Emilton Cavalcanti, Hermilo Borba Filho, Vicentina do Amaral, Adhelmar e Valdemar de Oliveira, Denise Albuquerque e Emilinha Sá.

A evasão

Texto: Eugène Brieux. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Maria de Lourdes, Hercy, Diná, Walter, Adhelmar, Alfredo e Valdemar de Oliveira, Denise Albuquerque, Vicentina do Amaral, Abelardo Paraiso, Antônio Brito, Hermilo Borba Filho, Francisco Miranda e Augusto Almeida.

O instinto

Texto: Henry Kistmaeckers. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Alfredo, Maria de Lourdes, Diná e Adhelmar de Oliveira, Antônio Brito, Vicentina do Amaral, Mário Barros e Hermilo Borba Filho.

O leque de Lady Windermere

Texto: Oscar Wilde. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Valdemar, Maria de Lourdes, Alfredo, Adhelmar, Walter e Diná de Oliveira, Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Antônio Brito, Denise Albuquerque, Lise Tavares, Hermilo Borba Filho, Laura Montezuma, Mário Barros e Maria do Carmo Regueira Costa.

1944 A comédia do coração

Texto: Paulo Gonçalves. Direção: Zygmunt Turkow. Elenco: Denise Albuquerque, Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Alfredo, Diná, Adhelmar, Walter e Maria de Lourdes de Oliveira, Alderico Costa e Maria do Céu Meira.

Uma mulher sem importância

(remontagem)

Elenco: Vicentina do Amaral, Otávio da Rosa Borges, Emilinha e Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Denise Albuquerque, Walter, Gilberto, Ladyclair, Valdemar, Diná e Alfredo de Oliveira, Alderico Costa e Hermilo Borba Filho.

Primerose (remontagem)

Elenco: Ladyclair, Walter, Hercy, Alderico,

Adhelmar, Alfredo, Diná, Valdemar e Maria de Lourdes de Oliveira, Emilinha e Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Vicentina do Amaral, Hermilo Borba Filho, Alderico Costa e Otávio da Rosa Borges.

1945 Capricho*

Texto: Alfred de Musset. Elenco: Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Gilberto, Valdemar e Diná de Oliveira.

Interior*

Texto: Maurice Maeterlinck. Elenco: Anita Dimenstein e Diná, Walter, Francisca, Adhelmar, Alfredo e Maria de Lourdes de Oliveira.

A gota d'água*

Texto: Henri Bordeaux. Elenco: Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges) e Alfredo, Valdemar, Diná e Walter de Oliveira.

* Peças apresentadas em um único espetáculo. Direção: Valdemar de Oliveira.

O homem que não viveu

Texto: Marcel Pagnol. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Walter, Maria de Lourdes e Valdemar de Oliveira, Antônio Brito, Vicentina do Amaral, Hermilo Borba Filho e Alderico Costa.

A dama da madrugada

Texto: Alejandro Casona. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Hercy, Diná, Valdemar, Walter e Alfredo de Oliveira, Denise Albuquerque, Geninha Sá (Geninha da Rosa Borges), Eunice Catunda, Otávio da Rosa Borges, Elaine Soares, Mário Alves de Melo, Maria da Glória Carvalho, Vicentina do Amaral, Bebê Salazar, Alderico Costa e Jovelino Selva.

1946 Um dia de outubro

Texto: Georg Kaiser. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Maria de Lourdes, Walter e Adhelmar de Oliveira, Vicentina do Amaral e Alderico Costa.

Última edição do Diabo

Texto: Alejandro Casona. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Antônio Brito, Mário Barros, Alfredo, Adhelmar

Walter de Oliveira e Valdemar de Oliveira em *Escola de maridos* / 1948 (Foto: arquivo TAP)

Valdemar e Walter de Oliveira, Vicentina do Amaral, Hélio Tavares, Otávio da Rosa Borges, Dédrano Lima, Jovelino Selva, Mário Simões e Lise Tavares.

1947 Tinha de acontecer

Texto: Leonhard Frank. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Adhelmar, Walter, Diná, Alfredo e Valdemar de Oliveira, Mário Barros, Otávio da Rosa Borges, Carminha de Carvalho e Bebê Salazar.

1948 Planície

Texto: Angel Guimerá. Direção: Adacto Filho. Elenco: Walter, Diná, Valdemar, Adhelmar e Reinaldo de Oliveira, Bebê Salazar, Vicentina do Amaral, Maria Reynaldo, Alderico Costa, Dédrano Lima, Otávio da Rosa Borges e Mário Barros.

Escola de maridos

Texto: Molière. Direção: Adacto Filho. Elenco: Walter, Diná, Alfredo, Reinaldo, Valdemar e Fernando de Oliveira, Maria Reynaldo, Carminha Carvalho, Dédrano Lima, Otávio da Rosa Borges e Mário Barros.

O homem da flor na boca*

Elenco: Alderico Costa e Dédrano Lima.

O azarento*

Elenco: Adhelmar, Valdemar e Walter de Oliveira, Mário Barros, Otávio da Rosa Borges, Dédrano Lima e Maria Reynaldo.

As laranjas da Sicília*

Elenco: Bebê Salazar e Alfredo, Diná e Valdemar de Oliveira.

* Peças apresentadas em um único espetáculo. Textos: Luigi Pirandello. Direção: Adacto Filho.

A casa de Bernarda Alba

Texto: Federico García Lorca. Direção:



Valdemar de Oliveira. Elenco: Bebê e Nina Salazar, Bibi Regueira, Carminha Carvalho, Diná de Oliveira, Edissa Bancovsky, Esmeraldina Cavalcanti, Geninha da Rosa Borges, Júlia Gomes, Laís Macedo, Margarida Cardoso, Maria do Carmo Regueira Costa, Nancy Pereira e Vicentina do Amaral.

1949 Nossa cidade

Texto: Thornton Wilder. Direção: Ziembski. Elenco: Diná, Adhelmar, Alfredo, Reinaldo, Valdemar e Fernando de Oliveira, Ziembski, Paulo Alcântara (Sebastião Vasconcelos), Vicentina do Amaral, Eduardo e Norma Corrêa Lima, Laís Macedo, Oscar Cunha Barreto, Otávio e Geninha da Rosa Borges, Antônio Brito, Maria do Carmo Regueira Costa, Alderico Costa, Margarida Cardoso, Mário Barros, Hélio Pires e Gilvan Barbosa.

País e filhos

Texto: Bernard Shaw. Direção: Ziembski. Elenco: Reinaldo, Diná, Valdemar, Alfredo e Fernando de Oliveira, Zélia Caldas, Otávio da Rosa Borges, Oscar Cunha Barreto e Salomé Mendonça.

Esquina perigosa

Texto: J. B. Priestley. Direção: Ziem-



Antônio Brito, Diná de Oliveira, Reinaldo de Oliveira e Geninha da Rosa Borges em *Arsênico e Alfazema* / 1950
(Foto: arquivo TAP)

binski. Elenco: Margarida Cardoso, Bebê Salazar, Diná e Adhemar de Oliveira, Carminha Carvalho, José Maria Marques e Otávio da Rosa Borges.

Em viagem

Texto: Henriette Charasson. Direção: Ziembski. Elenco: Ziembski, Alderico Costa e Maria Bernardete.

1950 Um século de glória

Texto e direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Idalto Vidal, Alfredo, Adhemar, Diná e Reinaldo de Oliveira, Edinar e Áurea Campos, Ceci e Janice Lôbo, Ana Regina e Thereza Melo, Violeta Torreão, Orieta e Adete Cribari, Clênio e Genivaldo Wanderley, Alderico Costa, Gilvan e Fernando Barbosa, Epitácio Gadelha, Maria do Carmo Regueira Costa, Carminha Carvalho, Laís Macedo, Paulo Alcântara (Sebastião Vasconcelos), Ruben Wien, Otávio e Geninha da Rosa Borges, Bebê Salazar, Hélcio Pires, Rodomil Xavier, Vicentina do Amaral, José Orlando Lessa, José Maria Marques, Beroaldo Guimarães, Norma Corrêa Lima, Carmelita Bezerra, Cléa Brasileiro, Benoni Ferraz, Tânia Martins, Annelise Shaer, Carminha Moura, Rejane Motta, Dulce Guimarães, Adelaide

Fernandes, Edissa Bancovsky, Mauro e Leonilla Almeida, Lília Freire, Maria Clotilde, Heloísa e Anamaria Reynaldo, Edna Alves, Ceci Lins, Maria Christina e Jeanette Silva, João Raposo, João Nepomuceno, Luiz Alberto Barreto, Aloísio Monteiro, Vicente Cunha, Maria do Carmo Moreira, Marluce Pinto da Silva, Isã e Iranise Magalhães, Valdete Sobreira, Zeide Coutinho, Bernardete Maciel e Diva Lima, além de integrantes do Teatro dos Bancários, TEP, TUP e Caboclinhos Taperaguazes e Tupinambás.

Arsênico e alfazema

Texto: Joseph Kesselring. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Walter, Diná, Reinaldo, Alfredo e Adhemar de Oliveira, Geninha e Otávio da Rosa Borges, José Maria Marques, Paulo Alcântara (Sebastião Vasconcelos), Bebê Salazar, Antônio Brito, Alderico Costa e Mário Barros.

1951 Mensagem à Bahia

Texto e direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Aurora Ferreira, Ceci, Janice e Luiz Lôbo, Carminha Carvalho, Edinar Campos, Geninha e Otávio da Rosa Borges, Francisca, Diná, Ladyclair, Adhemar, Alfredo, Fernando, Reinaldo, Walter,

Valdemar e Hercy de Oliveira, Iolanda e José Maria Marques, Maria de Lourdes e Alderico Costa, Ana de Albuquerque, Bebê e Nina Salazar, Rosa e Edissa Bancovsky, Heloísa Rodrigues, Laís Macedo, Margarida Cardoso, Nicéa Ribeiro, Norma Corrêa Lima, Violeta Torreão, Vicentina do Amaral, Zélia Caldas, Ismael e Lillian Gouveia, Mauro de Almeida e Nelson Ferreira.

Do mundo nada se leva

Texto: George Kaufman e Moss Hart. Direção: Willy Keller. Elenco: Diná, Hercy, Walter, Alfredo, Reinaldo e Valdemar de Oliveira, Janice Lôbo, Maria do Carmo Regueira Costa, Alderico Costa, Geninha e Otávio da Rosa Borges, Vicentina do Amaral, Margarida Cardoso, José Maria Marques, Sebastião Ramalho, Mauro de Almeida, Rodomil Xavier e Willy Keller.

1952 Sangue velho

Texto: Aristóteles Soares e Valdemar de Oliveira. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Otávio e Geninha da Rosa Borges, Margarida Cardoso, Carlos Santos, Walter, Reinaldo, Alfredo, Valdemar, Adhemar e Diná de Oliveira, Alderico Costa, Clóvis de Almeida, José Maria Marques e Paulo Alcântara (Sebastião Vasconcelos).

A primeira legião

Texto: Emmet Lavery. Direção: Jorge Kossowski. Elenco: Adhemar, Alfredo, Valdemar, Reinaldo e Walter de Oliveira, Paulo Alcântara (Sebastião Vasconcelos), José Maria Marques, Otávio da Rosa Borges, Alderico Costa, Antônio Brito e Clóvis de Almeida.

1953 Massacre

Texto: Emmanuel Roblès. Direção: Graça Melo. Elenco: Antônio Brito, Otávio e Geninha da Rosa Borges, Adhemar, Alfredo, Walter e Reinaldo de Oliveira, José Maria Marques, Alderico Costa, Paulo Alcântara (Sebastião Vasconcelos) e Tereza Farias Guye.

A verdade de cada um

Texto: Luigi Pirandello. Direção: Graça Melo. Elenco: Ceci e Janice Lôbo, Valdemar, Alfredo, Reinaldo, Adhemar e Diná de Oliveira, Geninha e Otávio da Rosa Borges, Vicentina do Amaral, Maria do Carmo Regueira Costa, José Maria Marques, Antônio Brito e Teresa Farias Guye.

Está lá fora um inspetor

Texto: J. B. Priestley. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Adhemar, Diná, Valdemar e Reinaldo de Oliveira, Janice Lôbo, Sebastião Vasconcelos e Antônio Brito.

A casa de Bernarda Alba

(remontagem)

Elenco: Janice Lôbo, Tereza Farias Guye, Maria de Lourdes, Hercy, Ladyclair, Francisca e Diná de Oliveira, Edissa Bancovsky, Geninha da Rosa Borges, Vicentina do Amaral, Iolanda Marques, Nairzinho Brito Miguel e Margarida Cardoso.

1954 O que leva as bofetadas

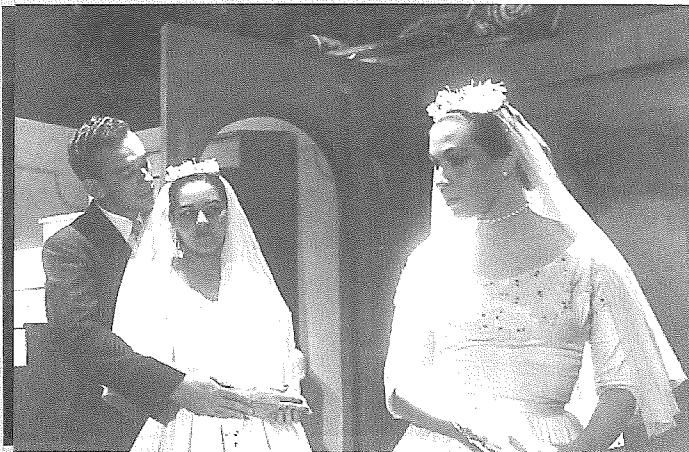
Texto: Leonidas Andreieff. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Alfredo, Adhemar, Diná, Hercy e Reinaldo de Oliveira, Otávio e Geninha da Rosa Borges, Fernando Barbosa, Sebastião Vasconcelos, Iolanda, Lins e José Maria Marques, Alderico Costa, Antônio Brito, Cussy de Almeida, Vicentina do Amaral e Janice Lôbo.

Uma morte sem importância

Texto: Yvan Noé. Direção: Graça Melo. Elenco: Alderico Costa, Ceci Lôbo, Teresa Farias Guye, Vicentina do Amaral, Geninha e Otávio da Rosa Borges, José Maria Marques, Antônio Brito, Margarida Cardoso, Diná, Bionor, Alfredo e Adhemar de Oliveira, Guiseppina Puma e Fernando Barbosa.

Alto mar (remontagem)

Direção: Graça Melo. Elenco: Valdemar, Alfredo, Walter e Reinaldo de Oliveira,



Sebastião Vasconcelos, Tereza Farias Guye e Geninha da Rosa Borges em *Vestido de noiva* / 1955 (Foto: arquivo TAP)

Sebastião Vasconcelos, Janice e Ceci Lôbo, Otávio da Rosa Borges e Vicentina do Amaral.

1955 *Ana Christie*

Texto: Eugene O'Neill. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Sebastião Vasconcelos, José Maria Marques, Walter de Oliveira, Margarida Cardoso, Geninha e Otávio da Rosa Borges.

Vestido de noiva

Texto: Nelson Rodrigues. Direção: Flaminio Bollini Cerri. Elenco: Margarida Cardoso, Janice e Ceci Lôbo, Hercy, Reinaldo, Alfredo, Valdemar e Diná de Oliveira, Geninha e Otávio da Rosa Borges, Sebastião Vasconcelos, Maria do Carmo Regueira Costa, Sebastião Ramalho, José Maria Marques, Pedro Francisco, Vicentina do Amaral, Teresa Farias Guye e Antônio Brito.

1956 *Os filhos de Eduardo*

Texto: Marc Gilbert Sauvajan. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Alfredo, Walter, Diná, Adhemar e Reinaldo de Oliveira, Vicentina do Amaral, Antônio e Nair Brito, Ceci e Janice Lôbo, José Maria Marques e Otávio da Rosa Borges.

Bodas de sangue

Texto: Federico García Lorca. Direção: Bibi Ferreira. Elenco: Diná, Hercy, Reinaldo e Zélia de Oliveira, Janice e Ceci Lôbo, Vicentina do Amaral, Teresa Farias Guye, Otávio da Rosa Borges, Albuquerque Pereira, Alderico Costa, Antônio, Maria Nunes e Nair Brito, José Maria Marques, Esmaelito Gouveia, Clóvis Almeida, Lenira, Magda e Lúcia de Lima, Amélia Pinheiro e Maria Albuquerque.

1957 *A eterna anedota**

Texto: Bernard Shaw. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Valdemar de Oliveira, Margaret Quick e Otávio da Rosa Borges.

*O casmurro**

Texto e direção: Graça Melo. Elenco: Reinaldo, Hercy e Alfredo de Oliveira, Janice Lôbo, Vicentina do Amaral, Antônio Brito, Geninha da Rosa Borges e Pedro Olinda.

*Os Boullingrin**

Texto: Courteline. Direção: Graça Melo. Elenco: Vicentina do Amaral, José Maria Marques e Adhemar e Diná de Oliveira.

* Peças apresentadas em um único espetáculo.

A comédia do coração

(remontagem)

Elenco: Janice e Ceci Lôbo, José Maria Marques, Geninha da Rosa Borges e Hercy, Diná, Adhemar, Walter e Alfredo de Oliveira.

1958 *Seis personagens à procura de um autor*

Texto: Luigi Pirandello. Direção: Hermilo Borba Filho. Elenco: Sávio e Estefânia Costa, Hercy, Reinaldo e Alfredo de Oliveira, Porto Carreiro, Morvile Arruda, Maria Porto Carreiro (Maria de Jesus Baccarelli), Ubirajara Galvão, Neslon de Sena, Antônio Brito, Margarida Cardoso, Zuleide Aureliano, Otávio e Geninha da Rosa Borges, Janice Lôbo, José Maria Marques, Alfredo e Liane Borba e Vicentina do Amaral.

Onde canta o sabiá

Texto: Gastão Tojeiro. Direção: Hermilo Borba Filho. Elenco: Diná, Valdemar, Reinaldo e Adhemar de Oliveira, Geninha e Otávio da Rosa Borges, Antônio Brito, Lêda Sodré, José Maria Marques, Janice Lôbo, Joel Pontes e Josefina Navarro (substituída por Zodia Pereira).

1959 *Panorama visto da ponte*

Texto: Arthur Miller. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Alderico Costa, Neslon de Sena, Antônio Brito, Adhemar, Diná, Reinaldo, Fernando e Valdemar de Oliveira, Violeta Torreão, Fernando Menezes, Otávio da Rosa Borges, José Maria Marques, Roberto Navarro, Romildo Xavier e Vicentina do Amaral.

O living-room

Texto: Graham Greene. Direção: Hermilo Borba Filho. Elenco: Vicentina do Amaral, Reinaldo de Oliveira, Geninha da Rosa Borges, Ceci e Janice Lôbo, Joel Pontes e Tereza Farias Guye.

1960 *Assassinato a domicílio*

Texto: Frederick Knott. Direção: Alfredo de Oliveira. Elenco: Janice Lôbo, José Maria Marques, Reinaldo e Adhemar de Oliveira.

O tempo e os Conways

Texto: J. B. Priestley. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Dinara Gouveia, Zodia Pereira, Reinaldo, Diná e Adhemar de Oliveira, Janice Lôbo, Geninha e Otávio da Rosa Borges, Josefina Navarro e Jomir Austragésilo.

1961 *À margem da vida*

Texto: Tennessee Williams. Direção: Hermilo Borba Filho. Elenco: Reinaldo e Diná de Oliveira, Janice Lôbo e Aldemar Paiva.

O pagador de promessas

Texto: Dias Gomes. Direção: Graça Melo. Elenco: Reinaldo, Diná, Adhemar e Valdemar de Oliveira, Janice Lôbo, Lêda Sodré, Samuel Hulak, Alderico Costa, Alfredo Borba, José Gonçalves dos Santos, Antônio Brito, Vicentina do Amaral, José Maria Marques, José Sílvia Custódio, Aderbal Filho, Ciro Tavares, Neslon de Sena e Grupo Folclórico Tenda Africana Santos Cosme e Damião.

1963 *Armadilha para um homem só*

Texto: Robert Thomas. Direção: Walter de Oliveira. Elenco: Adhemar, Valdemar, Diná e Reinaldo de Oliveira, José Maria Marques e Lêda Sodré.

Um sábado em 30

Texto: Luiz Marinho. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Diná, Adhemar e Reinaldo de Oliveira, Lêda Sodré, José Sílvia Custódio, Sulamita Santos, Elaine Soares, Ruth Rozenbaum, Antônio Brito, Norma Corrêa Lima, Vicentina do Amaral, Romildo e Clandira Halliday, Nair Brito Filha, Carmela Matoso, Tereza Cristina de Melo, Cláudio Basbaum, Luiz Carlos Machado e José Maria Marques (participaram ainda Albuquerque Pereira, Maryland Lima, Neslon de Sena, Dulcinéia, Valdemar, Fernando, Dinazinha, Cristiana e Patrícia de Oliveira, Ivanildo Silva, Clenira Bezerra, Violeta e Cristiana Torreão, Enéas Alvarez, Norma e Manoel de Almeida, Geninha da Rosa Borges, Carlos Guimarães, Katarina e Karina Galindo, Rogério Costa,

Dierson Leal, Vanda, Renato e Renata Phaelante, Pedro de Souza, Fabiana Vilça, Anderson Simões, Renato Campelo, Holmes Wanderley, Josias Lira, Rubens e Denise Reis, Yêda Bezerra de Melo, Marilam Sales, Domingos Petri, Adhelfmarzinho (Pedro Oliveira), Patrícia Mendes, Hermógenes Araújo, Maria Matoso, Luciana Maia, Thelma Cunha, Christiana Cavalcanti, Ricardo Vauthier, Fabiana Melo, Patrícia Pereira, Cristianne de Cássis e Eduardo Gadelha).

1964 *Macbeth*

Texto: William Shakespeare. Direção: Milton Baccarelli. Elenco: Vicentina do Amaral, Lêda Sodré, Carmélio Coutinho, Valdemar, Adhelfmar, Hercy, Diná e Reinaldo de Oliveira, Manoel e Norma Almeida, Guido de Souza, Antônio Enéas, Romildo e Cláudia Halliday, Luisalpes Barreto, Oscar e Pedro de Souza, Germano Haiut, Antônio Brito, João Batista de Queiroz, Heraldo e Esmeraldino Oliveira, Sulamita Santos, Aduato e Antônio Lira, Emídio Pereira, Sebastião Rodrigues, Sirley Neves, Francisco Campos, Luis Santana, José Mário Barros, Heraldo Freitas e Antônio Gomes.

1965 *A capital federal*

Texto: Arthur Azevedo. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Romildo e Cláudia Halliday, Walter, Hercy, Reinaldo e Diná de Oliveira, Ana Maria, Geninha e Otávio da Rosa Borges, Esmeraldino Oliveira, Maria Luzia e Maria Darcy de Paiva, Elaine e Sulamita Santos, Tarcísio Xavier, Manoel Almeida, Vicentina do Amaral, Geraldo Rocha, Antônio Brito, Lêda Sodré, José Maria Marques, Jacques Weyne, Enéas Alvarez, Oscar, Guido e Pedro de Souza, Luiz Carlos Machado, Luisalpes Barreto, Cláudio Augusto, Alna Ferreira, Eliana Cavalcanti, Edith Santana e Maria Romeiro.

O terrível capitão do mato

Texto: Martins Pena. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Pedro de Souza, Carmélia Coutinho, Elaine Soares,

Jacques Weyne, Otávio da Rosa Borges, Geraldo Lima Rocha e Manuel Almeida.

O estranho cliente de uma noite

Texto: Jean Jacques Bernard. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Domingos Petri, Jaime Regueira Costa, Reinaldo de Oliveira, Netinha e Nuno Pereira, Sebastião Ramalho, Tereza Farias Guye, Ana Maria e Otávio da Rosa Borges, Jader Pinto, Carmélia Coutinho, Júlia Caparrós, Esmeraldino Oliveira e Fernando Rocha.

1966 *T.A.P. Ano 25*

Texto: colagem de trechos de várias peças do repertório do grupo (*Primerose, Uma mulher sem importância, A dama da madrugada, Nossa cidade, Arsênico e alfazema, A casa de Bernarda Alba, A comédia do coração, O pagador de promessas, Macbeth, Onde canta o sabiá, Um sábado em 30 e A capital federal*). Concepção e direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Diná, Valdemar, Reinaldo, Walter, Maria de Lourdes e Hercy de Oliveira, Geninha e Ana Maria da Rosa Borges, Maria do Carmo e Jaime Regueira Costa, Pedro de Souza, Romildo Halliday, Denise Albuquerque, Carmélia Coutinho, Júlia Caparrós, Violeta Torreão, Vanda Phaelante, Sulamita Santos, Ruth Rozenbaum, Maria Darcy de Paiva, Lêda Sodré, Manoel Almeida, Albuquerque Pereira, Alderico Costa, Grivaldo Santos, Norma Corrêa Lima, Vicentina do Amaral, Enéas Alvarez, Esmeraldino Oliveira, Netinha e Nuno Pereira, Elaine Soares, Tarcísio Xavier, Tereza Farias Guye, José Maria Marques, Margarida Cardoso, Jacques Weyne, Luiz Carlos Machado, Luisalpes Barreto e Grupo Folclórico Tenda Africana Santos Cosme e Damião.

1967 *Uma pedra no sapato*

Texto: Georges Feydeau. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Luiz Carlos Machado, Vanda Araújo, Geninha da Rosa Borges, Enéas Alvarez, Hercy, Reinaldo, Dulcinéia, Diná, Walter e Alfredo de Oliveira, Romildo Halliday, Aldemar

Janice Lôbo Hulak e Reinaldo de Oliveira em *O pagador de promessas* / 1961 (Foto: arquivo TAP)

Paiva, Violeta Torreão, Lêda Sodré, Albuquerque Melo, Sebastião Ramalho, Vicentina do Amaral, Pedro de Souza, Nuno e Netinha Pereira, José de Almeida e Pedro Olinda.

1968 *Oito mulheres*

Texto: Robert Thomas. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Diná de Oliveira, Lêda Sodré, Norma Almeida, Ruth Rozenbaum, Vanda Phaelante, Vicentina do Amaral, Elaine Soares e Geninha da Rosa Borges.

1969 *Odorico, o bem amado*

Texto: Dias Gomes. Direção: Alfredo de Oliveira. Elenco: Enéas Alvarez, Antônio Melo, Nuno e Netinha Pereira, Pedro de Souza, Vicentina do Amaral, Reinaldo, Alfredo e Diná de Oliveira, Elaine Soares, Violeta Torreão, Paulo Ferreira, Roberto Correia, Jones Melo, Sebastião Ramalho, Romildo Halliday e Luiz Carlos Machado.

1970 *A casta Suzana*

Texto: Georgis Okonkowsky. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Albuquerque Melo, Alfredo, Diná, Reinaldo, Hercy, Valdemar e Dulcinéia de Oliveira, Ana Lins, Antônio Fernandes, Bebê Lima, Branca de Medeiros, Carmem Amorim, Cleone Aragão, Edinólia Gomes, Enéas Alvarez, Geninha Cruz, Geninha da Rosa Borges, Helena Cavalcanti, Hermógenes Araújo, Hissa Hazin, Humberto Holanda, Isabel Azevedo, José de Carvalho, Lúgia Marques, Luiz Carlos Machado, Maria Cristina da Fonte, Maria do Carmo Regueira Costa, Mariana Muniz, Maurício e Viviane Lima, Monique Lellis, Netinha Pereira, Roberto Correia, Romildo Halliday, Ruth Rozenbaum, Sebastião Ramalho, Severina da Silva, Silas Vilar, Sílvia Lima Filho, Suzana de Araújo, Vera Vieira,



Vicentina do Amaral, Violeta Torreão e Vânia Simonetti.

1971 *O processo de Jesus*

Texto: Diego Fabbri. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Diná, Reinaldo, Valdemar e Dulcinéia de Oliveira, Geninha da Rosa Borges, Hélio Mororó, Hermógenes Araújo, José Galvão, José Gonçalves dos Santos, Leonel Albuquerque, Luiz Carlos Machado, Norma Almeida, Paulo Ferreira, Pedro de Souza, Renato e Vanda Phaelante, Roberto Correia, Romildo Halliday, Rômulo Assunção, Sebastião Ramalho e Vicentina do Amaral.

Está lá fora um inspetor

(remontagem)

Elenco: Otávio e Geninha da Rosa Borges, Reinaldo, Diná, Dulcinéia e Valdemar de Oliveira e Leonel Albuquerque.

O caso dos 10 negrinhos

Texto: Agatha Christie. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Sebastião Ramalho, Vicentina do Amaral, Hélio Mororó, Carmen Peixoto, Luiz Carlos Machado, Pedro de Souza, Reinaldo e Valdemar de Oliveira, Renato e Vanda Phaelante e Leonel Albuquerque.



Diná de Oliveira, Vicentina do Amaral, Netinha Guedes Pereira, José Galvão, Renato Phaelante e Reinaldo de Oliveira em *Bombonzinho* / 1972 (Foto: arquivo TAP)

1972 *Ontem, hoje e amanhã*

Texto: coletânea com trechos das peças *Onde canta o sabiá*, *Um sábado em 30*, *A casta Suzana* e *A capital federal*. Concepção e direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Diná, Hercy, Dulcinéa, Alfredo e Reinaldo de Oliveira, Geninha e Otávio da Rosa Borges, Violeta Torreão, Norma Corrêa Lima, Enéas Alvarez, Vicentina do Amaral, Domingos Petri, Romildo Halliday, José Otávio de Carvalho, Vanda Phaelante, Walter de Oliveira Sobrinho, Adhelfmarzinho (Pedro Oliveira), Fátima, Netinha Pereira, Viviane Lima, Hermógenes Araújo, Manoel de Almeida, Tarcísio da Costa e Luiz Carlos Machado.

Bombonzinho

Texto: Viriato Corrêa. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Diná, Dulcinéa, Reinaldo e Valdemar de Oliveira, Vicentina do Amaral, Netinha Pereira, Vanda e Renato Phaelante, José Galvão, Fernando Antônio e Sebastião Ramalho.

A casa de Bernarda Alba

(remontagem)

Elenco: Dulcinéa, Hercy e Diná de Oliveira, Maria do Carmo Costa, Norma Almeida, Netinha Pereira, Vanda Phae-

lante, Violeta Torreão, Geninha da Rosa Borges, Vicentina do Amaral, Clandira Halliday, Célia Moura, Ieda Vilaça, Cremilda Ebla, Maria das Graças e Maria de Fátima Buarque e Viviane Lima.

Inês de Castro

Texto: Alejandro Casona. Direção: Valdemar de Oliveira e Walter de Oliveira. Elenco: Diná, Reinaldo, Dulcinéa e Hercy de Oliveira, Maria Matoso, Lôide, Carmen Peixoto, Leonel Albuquerque, Sebastião Ramalho, Romildo e Clandira Halliday, Fernando Antônio, Pedro de Souza, Luiz Carlos Machado, Geninha da Rosa Borges, Adhelfmarzinho (Pedro Oliveira), José Monteiro, Tarcísio Xavier, Walter de Oliveira Sobrinho, Sérgio, Marcelo, Felipe, Rafael, José Carlos, Ieda, Célia e Vânia.

1973 *A falecida*

Texto: Nelson Rodrigues. Direção: Walter de Oliveira. Elenco: Edna Fernandes, Genivaldo Rosas, Valdi Coutinho, Ricardo Vauthier, Cida Corrêa, Maria Paula, Álvaro Maia, Antônio Fernandes, Ciro Filho, Edmar Silveira, Rubens Reis, Fernando Antônio, Carlos Macêdo, Marcelo Malta, Vinícius Rodrigues e Irades Pires.

*A afilhada de Nossa Senhora da Conceição**

Direção: Walter de Oliveira. Elenco: Dulcinéa, Reinaldo e Diná de Oliveira, Álvaro Maia, Rogério Costa, Fernando Antônio Pessoa, Ricardo Vauthier, Vicentina do Amaral, Maria do Carmo e Tarcísio Regueira Costa, Maria Paula, Márcia Galvão, Cida Corrêa, Maria Matoso, Netinha Pereira, Enéas Alvarez, Idalto Vidal, Carlos Macêdo, Hermógenes Araújo, Fernando Santos, Antônio Dal Bianco, Carmem Montenegro, Eneida Cariri, José Rocha Santos, Ciro Filho, Edênio Dias, Eliane Silva, Félix Neto, Manoel Soares, Regina Vilaça, Rubens Reis Filho, Walmerinda Calazans, Solange Spencer e Sônia Ribeiro.

*A incelença**

Direção: Clênio Wanderley. Elenco: Diná, Dulcinéa e Reinaldo de Oliveira, Netinha Pereira, Carmem Montenegro, Vicentina do Amaral, Rubens Reis, Antônio Dal Bianco, Holmes Wanderley, Fernando Antônio Pessoa, Manoel Soares, Fernando e José Rocha Santos, Hermógenes Araújo, Rogério Costa, Norma Almeida, Eneida Cariri, Vanda Phaelante, Severino Ramos, Vinícius Rodrigues, Idalto Vidal, Joaquim Neto, Regina Vilaça, Solange Spencer, Tarcísio Regueira Costa e Socorro Leite.

* Peças apresentadas em um único espetáculo. Textos: Luiz Marinho.

1974 *Frevo, capoeira e passo*

Texto: Reinaldo e Fernando de Oliveira, baseado em livro homônimo de Valdemar de Oliveira. Direção: Reinaldo e Fernando de Oliveira. Músicos: Expedito Baracho, Dóris Sandra, Conjunto Cordas Vocais, Orquestra do Maestro Guedes Peixoto e Valdemar de Oliveira. Elenco: Reinaldo e Fernando de Oliveira.

Arsênio e alfazema (remontagem)

Direção: Valdemar de Oliveira e Alderico Costa. Elenco: Walter, Reinaldo, Dulcinéa, Valdemar e Diná de Oliveira, Luiz Carlos Machado, Rogério e Alderico Costa, Geninha e Otávio da Rosa Borges, José Maria Marques, Sebastião Vasconcelos,

Enéas Alvarez e Romildo Halliday.

Terra adorada

Texto e direção: Valdemar de Oliveira. Músicos: Orquestra Maestro Nelson Ferreira. Elenco: Fernando, Reinaldo, Cristiana e Dulcinéa de Oliveira, Adhelfmar de Oliveira (Pedro Oliveira), Yêda Bezerra de Melo, Márcia Montenegro, Fátima Marinho, Rosângela, Hugo Lacerda, José Monteiro, Fernando de Oliveira Filho, Valdemar de Oliveira Neto, Marcos Gallo, Wilson, Lelo, Solange e Ângela Spencer, Ceres de Lemos, Luiz Gonzaga, Marcelo Malta, Enéas Alvarez, Luiz Carlos Machado, Rogério e Eneida Costa, Manoel, Vicentina do Amaral e Tarcísio Regueira Costa, além de integrantes do Curso de Danças Clássicas de Flávia Barros, Curso de Dança Mônica Japiassú e Colégio Pio XII.

O Natal na praça

Texto: Henri Ghéon. Direção: Clênio Wanderley. Elenco: João Batista Dantas, Maria Paula, Valdi Coutinho, Maria da Penha de Freitas e Alexandre Galvão.

1975 *Mundo submerso em luz e sombra*

Texto e direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Adhelfmar de Oliveira (Pedro Oliveira), Alderico, Eneida e Rogério Costa, Aldemar Paiva, Ângela e Solange Spencer, Augusto Oliveira, Carmem Montenegro, Cristiana, Diná, Reinaldo, Valdemar, Maria Adélia, Fernando e Dulcinéa de Oliveira, Enéas Alvarez, Fernando de Oliveira Filho, Geninha e Otávio da Rosa Borges, Hermógenes Araújo, Iralda, Yêda Bezerra de Melo, Luiz Carlos Machado, Magda, Manuel, Maria Paula, Marcelo Malta, Netinha Pereira, Norma Corrêa Lima, Renato e Vanda Phaelante, Romildo Halliday, Rubens Reis Filho, Vicentina do Amaral e Valdemar de Oliveira Neto.

*Entremês do mancebo que casou com mulher braba**

Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco:



Lelo, Enéas Alvarez, Pedro Oliveira e Luiz Carlos Machado em *Sancho Pança na ilha* / 1975 (Foto: arquivo TAP)

José Carlos Macêdo, Hermógenes Araújo, Ricardo Vauthier, Valdemar, Dulcinéa Maria Adélia e Diná de Oliveira, Jandira Airan, Janine, Kolontay, Iralda, Yêda Bezerra de Melo, Rosinha e Marta.

Sancho Pança na ilha

Direção: Walter de Oliveira. Elenco: Enéas Alvarez, Rogério Costa, Romildo Halliday, Luiz Carlos Machado, Lelo, Rubens Reis Filho, Adhelmar de Oliveira (Pedro Oliveira), Vanda e Renato Phaelante.

Farsa e justiça do corregedor

Direção: Clênio Wanderley. Elenco: Reinaldo de Oliveira, Roberto Correia, Léo de Boneville, Luiz Carlos Machado, Renato Phaelante, Rogério Costa, Ricardo Vauthier, Fernando Fonseca, Valdemar de Oliveira Neto, Marcelo, Robinson, Cilândio e Fernando de Oliveira Filho.

* Peças apresentadas em um único espetáculo. Textos: Alejandro Casona.

O milagre de Annie Sullivan

Texto: William Gibson. Direção: Valdemar de Oliveira. Elenco: Reinaldo e Diná de Oliveira, Otávio e Geninha da Rosa Borges, Vicentina do Amaral, Maria Matoso, Maria Helena, Maria Inês e Israel Silva, Luiz Carlos Machado e Renato e Vanda Phaelante.

A revolta dos brinquedos

Texto: Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Direção: Adhelmar de Oliveira (Pedro Oliveira). Elenco: Patrícia Mendes, Maria Moraes, Holmes Wanderley, Carlos Marques, Adhelmar de Oliveira (Pedro Oliveira), Maria Matoso, Yêda Bezerra de Melo, Rosa Francis, Ângela Notari e Vicentina do Amaral.

1976 *Esquina perigosa* (remontagem)

Tradução: Orlando Miranda. Direção: Reinaldo de Oliveira (baseada na original de Ziembinski). Elenco: Diná, Dulcinéa e Reinaldo de Oliveira, Vanda Phaelante, José Maria Marques e Geninha e Otávio da Rosa Borges.

1977 *A ceia dos cardeais*

Texto: Júlio Dantas. Direção: Walter de Oliveira. Elenco: Reinaldo de Oliveira, Enéas Alvarez, Renato Phaelante e Adhelmar de Oliveira (Pedro Oliveira).

Do tamanho do outro

Texto: Millôr Fernandes. Direção: Walter de Oliveira. Elenco: Reinaldo de Oliveira, Ricardo Vauthier, Vicentina do Amaral e Luiz Carlos Machado.

1978 *Yerma*

Texto: Federico García Lorca. Direção:

Geninha da Rosa Borges. Elenco: Geninha e Breno da Rosa Borges, Pedro de Souza, Lêda Sodré, Renato e Vanda Phaelante, Diná, Cristiana e Dulcinéa de Oliveira, Maria Matoso, Maria Paula, Adaura Barreto, Maria Freitas, Iracema Almeida, Zara Santiago, Alexandre Amorim, Vicentina do Amaral, Marilam Sales, Tarcísio Xavier, Ricardo Vauthier, Ana de Carvalho, Cláudia Bezerra, Itália Corrêa, Yêda Bezerra de Melo, Adhelmar de Oliveira (Pedro Oliveira), Alexandre Melo, Edgar Franco de Sá, Fernando de Oliveira Filho, Miguel Marques Filho e Fátima Aguiar.

Os saltimbancos

Texto: Sérgio Bardotti e Luiz Enriquez. Direção: Adhelmar de Oliveira (Pedro Oliveira). Elenco: Adhelmar de Oliveira (Pedro Oliveira), Harry e Vanda Gomes, Patrícia Mendes, Cristiana de Oliveira, Sheila Dantas, Hermógenes Araújo, Ricardo Vauthier e Coral Catavento.

Ave-Maria... Goool

Texto e direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: Paulo Ferreira, Reinaldo, Dulcinéa, Diná, Cristiana, Sérgio e Deracildo de Oliveira, Roberto Correia, Luiz Carlos Machado, Ricardo Vauthier, Maria Paula, Vanda e Renato Phaelante, Iracema Moraes, Rogério Costa, Patrícia Mendes, Hermógenes Araújo, Idalto Vital, Márcia Galvão, Hercílio Maia, Vicentina do Amaral, Natacha Veruska, Terezinha e José Gonçalves, Dal Bianco, Adhelmar de Oliveira (Pedro Oliveira), Aparecida Corrêa, Roberto Góes, Armando Ferreira, Yêda Bezerra de Melo, Lillian Leandro, José Medeiros, Antônio, Giovanni e Caterina Dal Bianco, Vânia Gomes, Everaldo Rodrigues e Giovani Pinto.

1979 *A morte de um caixeiro viajante*

Texto: Arthur Miller. Direção: Milton Baccarelli. Elenco: Diná, Dulcinéa e Reinaldo de Oliveira, Alderico e Rogério Costa, Luiz Carlos Machado, Maria Paula, Idalto Vital, Ivo Dantas, Ricardo Vauthier, Roberto Góes e Penha Camarotti.

Jogos na hora da sesta

Texto: Roma Mahieu. Tradução: Eduardo San Martin. Direção: Geninha da Rosa Borges. Elenco: Luiz de França, Sônia Roichman, Paulo de Castro, Valdi Coutinho, Mércia Melo, Lana Simões, Alberto Gouveia e Germano Haiut.

1980 *No sex, please*

Texto: Margareth O'Brien e Anthony Mariot. Direção: Alderico Costa. Elenco: Luiz Carlos Machado, Rogério Costa, Renato e Plínio Phaelante, Ivo Dantas, Reinaldo, Patrícia, Diná e Dulcinéa de Oliveira e Riikka Kehusmaa.

1981 *O infarto de um otimista*

Texto: Durval da Rosa Borges. Direção e interpretação: Reinaldo de Oliveira.

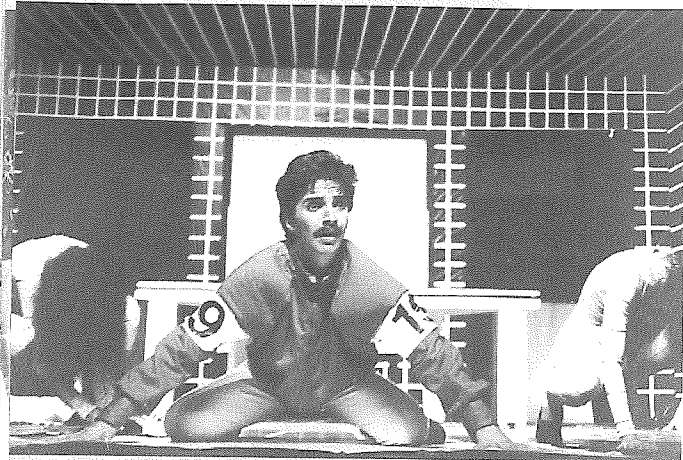
A casa de Bernarda Alba

(remontagem)

Direção: Reinaldo de Oliveira (baseada na original de Valdemar de Oliveira). Elenco: Bebê Salazar, Norma Almeida, Adaura Barreto, Adaura Buarque, Fátima Toscano, Nita Campos Lima, Águeda Dias, Diná e Dulcinéa de Oliveira, Geninha da Rosa Borges, Zélia Dias, Lêda Sodré, Violeta Torreão, Vicentina do Amaral, Lenira da Fonte e Mauricélia Nascimento.

1983 *A capital federal* (remontagem)

Texto: Arthur Azevedo. Direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: Renato, Plínio e Renata Phaelante, Leovigildo Maranhão, Geninha da Rosa Borges, Rogério Costa, Roberto Correia, Reinaldo, Diná, Dulcinéa e Patrícia de Oliveira, Lúcia Machado, Rubens Reis, Vicentina do Amaral, Ricardo Vauthier, Geraldo Rocha, Zélia Dias, José Lucas, Dierson Leal, José Manoel, Carlos Macêdo, Ricardo Moreira, Roberto Góes, Dilson Muniz, Ana Soledade, Lenira da Fonte, Márcia, Sônia e Nancy Maranhão, Marineide de Paula, Verônica Rocha, Durval Buarque, Everaldo Rodrigues, Luiz Rebelo, Daielma dos Santos, Fátima Bastos, Maria de Fátima Guimarães, Cristiane Rego, Lúcia



Cristiana Cavalcanti, Pedro Oliveira e Eduarda Buarque em *Se chovesse vocês estragavam todos* / 1983 (Foto: Alcides Ferraz)

Roberta, Edileine Bonachela, Mônica Moraes e Gícia Amorim.

Se chovesse vocês estragavam todos

Texto: Clóvis Levi e Tânia Pacheco. Direção: Adhemar de Oliveira (Pedro Oliveira). Musicista: Lúcia Matos. Elenco: Adhemar de Oliveira (Pedro Oliveira), Dulcinéia de Oliveira, Liliana Magalhães, Atená Kitsos, Cyro Menescal, Eduarda Buarque, Christiana Cavalcanti, Pierre Thompson, Thomé Araújo, Anália Amorim, Fátima Costa, Joana Florêncio, Lúcia Matos, Miriam Juvino e Sandra Arraes (participaram ainda Cecília Brennand, Deborah e Renata Echeverria, Duda Maia, Tânia Godoy, Julieta Cavalcanti e Mônica Barroso).

A promessa

Texto: Luiz Marinho. Direção: Geninha da Rosa Borges. Músicos: Charanga do Lula. Elenco: Ivanildo Silva, Dniepper Aguiar, Joséia Lucas, Cida Moreira, Ricardo Vauthier, Maria Paula, Reinaldo, Dulcinéia, Dinazinha, Diná e Fernando de Oliveira, Irineu Pereira, Renato Campelo, Antônio Ventura, Geraldo Rocha, Leovigildo, Márcia e Sônia Maranhão, Vicentina do Amaral, Augusto e Maria de Fátima Guimarães, Edileine Bonachela, Patrícia

Brandão, Gícia Amorim, Eduarda Maia, Vilma Santana, Durval Buarque, Inaldo Fernando (Hulk), Ivaldo Sérgio, Rosa Mascarenhas, Gustavo e Célia Nascimento, Ana Cristina, Jorge Damasceno, Lenira Fonte, Maria Rita Conceição, Nagilson Lacerda e Geninha da Rosa Borges.

1984 O peru

Texto: Georges Feydeau. Direção: Luís de Lima. Elenco: Geninha da Rosa Borges, Reinaldo e Dulcinéia de Oliveira, Renato e Vanda Phaelante, Everaldo Rodrigues, Rogério Costa, Ricardo Vauthier, Maria Paula, Durval Buarque, Paulo Ferreira, Ana Maria Ramos, Geraldo Rocha, Vicentina do Amaral, Cida Moura, Roberto Correia e Hermógenes Araújo.

1985 A vítima

Texto: Mário Fratti. Direção: Walter de Oliveira. Elenco: Armando Ferreira, Clenira Bezerra de Melo, Reinaldo de Oliveira e Rogério Costa.

1987 As lágrimas amargas de Petra von Kant

Texto: R. W. Fassbinder. Direção: Geninha da Rosa Borges. Elenco: Maria Matoso, Geninha da Rosa Borges, Dulcinéia de

Oliveira, Nilza Lisboa ou Ana Maria Borges, Luciana Gayoso e Carminha Oliveira.

Zuzu

Texto: Viriato Corrêa. Direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: Diná, Dulcinéia e Reinaldo de Oliveira, Renato e Vanda Phaelante, Gisele Tigre, Clenira Bezerra de Melo, Leovigildo e Sônia Maranhão, Carlos Alberto Guimarães, Aderson Simões, Vicentina do Amaral, Rubens Reis, Cida Moura, Christianne de Cassis, Izabel Silva, Leda Waked, Rosaura Ayres e Thelma Cunha.

1989 O atelier de Madame Rabat

Texto: George Feydeau. Direção: Luís de Lima. Elenco: Carlos Alberto Guimarães, Cristiana Torreão, Rogério Costa, Geninha da Rosa Borges, Sônia e Leovigildo Maranhão, Reinaldo, Diná e Dulcinéia de Oliveira e Vicentina do Amaral.

1990 Frevo, Galo e passo (adaptação de

Frevo, capoeira e passo).

Direção: Rogério Costa. Músicos: Orquestra do Maestro Guedes Peixoto. Elenco: Reinaldo e Fernando de Oliveira e a participação de integrantes do Bloco das Ilusões, Tribo Canindé, Banhistas do Pina, Cia. Trapiá de Dança e grupos de capoeira e maracatu. Realização em parceria de produção com O Galo da Madrugada.

Sancho Pança (remontagem de *Sancho*

*Pança na ilha**)

Elenco: Enéas Alvarez, Eduardo Gadelha, Rogério Costa, Dulcinéia e Reinaldo de Oliveira, Ivaldo Cunha Filho, Pedro Portugal, Luiz Felipe Botelho, Aderson Simões, Carlos Alberto Guimarães, Aquiles Almeida, Ana Régia Jucá, Dulcineide Ferreira, Patrícia Furtado e Cristina Rodrigues.

A ceia dos cardeais (remontagem*)

Elenco: Reinaldo de Oliveira, Enéas Alvarez, Renato Phaelante e Ivaldo Cunha Filho.

* Peças apresentadas em um único espetáculo.

1991 Dr. Knock ou o triunfo da medicina (remontagem)

Direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: Denise Reis, Dulcinéia e Reinaldo de Oliveira, Dierson Leal, Everaldo Rodrigues, Geninha da Rosa Borges, Geraldo Rocha, Ivaldo Cunha Filho, Normando Roberto Santos, Ricardo Vauthier, Rogério Costa, Rubens Reis, Vera Rosado e Vicentina do Amaral.

Inácia da Silva

Texto e direção: Vanda Phaelante. Elenco: Maria Paula, Rosa Maria, Vanda e Renato Phaelante, Dierson Leal, Beto Resende, Josilda Marques, Reinaldo, Patrícia e Dulcinéia de Oliveira, Ivanildo Silva, Everaldo Rodrigues, Cristiana Torreão, Vera Rosado, Rubens e Denise Reis, Lúcia Gomes, Erick Araújo, Philippe Jardelino, Sandro Guerra, Armando Ferreira, Manoel Pereira e Geraldo Rocha.

1992 Está lá fora um inspetor

(remontagem)

Direção: Reinaldo de Oliveira (baseada na original de Valdemar de Oliveira). Elenco: Rogério Costa, Geninha da Rosa Borges, Patrícia e Reinaldo de Oliveira, Erick Araújo, Marcos Portela e Everaldo Rodrigues.

1993 Solteira é que eu não fico

Texto: Gastão Tojeiro. Direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: Ricardo Mourão, Carla Fragozo, Adelson Dornellas ou Amarito Mota, Dora Ratis ou Itacy Henrique, Erasmo dos Santos ou Saulo Furnê, Beto Lopes, Ana Maria Viana ou Mary Soares, Sandra Ribeiro ou Virgínia Galvão, Mizilene Menezes, Conceição Cavalcanti e Marcus Rodrigues.

O diário de Anne Frank

Texto: F. Goodrich e Albert Hackett. Direção: Rogério Costa. Elenco: Júlio Rocha, Anita Wasserman, Ivana Delgado, Ricardo Mourão, André Luiz Duarte, Marilene Ramos, Elaine Kauffman ou Cristina Siqueira, Luciana Lyra, Beto Lopes e Marcos Portela.



Cristiana Torreão, Reinaldo de Oliveira, Sônia Maranhão, Leovigildo Maranhão, Rogério Costa e Dulcinéia de Oliveira em *O atelier de Madame Rabat* / 1989 (Foto: arquivo TAP)

1995 *A estrada*

Texto: Luiz Marinho. Direção: Renato Phaelante (1º ato/Drama), Geninha da Rosa Borges (2º ato/Tragédia) e Rogério Costa (3º ato/Comédia). Elenco: Ricardo Mourão, G. Lima, Marcos e Marcella Portela, Vanda e Renato Phaelante, Isabel Meira, Célia Nasci, Stef Aquino, Edileine Bonachela, Sineide Moura, Priscila Borel, Mauro Delê, Adelson Dornellas, Luciana Lyra, Amanda Queiroz, Sérgio Januário, Giuseppe Marcelo, Zélia Freitas, Luiza Lapa, Severino Júnior, Adriana Kelly, Betânia e Augusto de Oliveira, Damiana Maria, Cláudia e Joseane Santos, Ivana Delgado, Rogério e Roberto Costa, Josenilo Batista, Ada Azevedo, Ângela Carvalho, Breno Filho, Ceça Cavalcanti, Conceição Nogueira, Hélder Vieira, Marcos Egberto, Sandra Silva e Uliana Omanguin.

1996 *Sábado, domingo e segunda*

Texto: Eduardo De Filippo. Direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: Vanda e Renato Phaelante, Ivana Delgado, Augusto e Reinaldo de Oliveira, Júlio Rocha, Amarito Mota, Luciana Lyra, Geninha da Rosa Borges, Marcos Portela, Ricardo Mourão, Marilene Ramos, Luiz César, Everaldo Rodrigues, Roberto Costa, Isabel Meira e Ricardo Vauthier.

1997 *Bob & Bobete*

Texto: Valdemar de Oliveira. Adaptação: Fernando de Oliveira. Direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: André Ricardo (André Riccari) ou Alberto Brigadeiro, Elaine Kauffman, Ricardo Mourão, Luciana Lyra, Geninha da Rosa Borges, Rogério, Ericka e Hector Costa, Reinaldo, José Augusto, Débora, Dinazinha, Dulcinéia, Marcelo e Augusto de Oliveira, Ivana Delgado, Fernando de Oliveira ou Renato Phaelante, Vanda Phaelante ou Anita Wassermann, Clenira Bezerra, Edileuza Pereira, Everaldo Rodrigues, José Maria Marques ou Luiz César, Hermógenes Araújo, Virgínia Galvão ou Adriana Alencar, Polyana Torres, Rubens e Denise Reis, Vanessa Garcia, Pepeu Rezende, Suzana Cortez, Virgínia Galvão, João Marcelo Ferreira, Daniel Siqueira, Alderico Costa Netto, Josias Lira, Renata Moura, Fernanda e Renato Pimentel, Rafaela Rosa Borges, Valdemar de Oliveira Neto, Anita Filha e Fernanda Campello.

1998 *Um sábado em 30* (remontagem)

Direção: Reinaldo de Oliveira (baseada na original de Valdemar de Oliveira). Elenco: Renato e Vanda Phaelante, Maria Paula, Stella Rabelo (substituída por Ivana Delgado), Fabiana Vilaça, Luciana

Lyra ou Éricka Costa, Alice Moura, André Ricardo (André Riccari), Reinaldo, Dulcinéia e Dinazinha de Oliveira, Clenira Bezerra, Josias Lira ou Amarito Mota, Fernando de Oliveira ou Adelson Dornellas, Elaine Kauffman ou Renata Phaelante, Denise Reis ou Célia Nascimento, Ivanildo Silva, Geninha da Rosa Borges, Alderico Costa Neto e Rogério Costa (participaram ainda Gabriela Quental, Marcos Portela e Fernando Henrique Carvalho).

1999 *Terra @dorada*

Adaptação e atualização: Fernando de Oliveira. Direção: Luciana Lyra e Ricardo Mourão. Elenco: Adriana Nascimento, Aldemir França, Alex Amaral, Ana Carina Melo, Ana Luiza Maia, Ana Luiza e Edgar Oliveira, Ana Paula Sena, Angélica Vale, Angélica e Edna Brito, Antônio Carlos Costa, Bárbara Rego, Cidênia Carla, Clarissa Falbo, Cláudio Vasconcelos, Danielle Chaves, Deyse Lacerda da Silva, Deivison Cabral, Edla e Emerson Bezerra, Edmarcio Lima, Eduardo Japiassú, Elizabete e Renato de Oliveira, Fernando Henrique Carvalho, Flávio da Conceição, Anderson, Flávio Júnior, Gabrielly, Deivison, Cristiano, Gerleide e Carlos Alberto Silva, Florentino Gomes, Gabriel Rêgo, Gabriela e João Victor Farias, Gabriela Quental, Glaydson Batista, Hugo Porto, Jéssica Luna, Joselino de França, Josemberg Ramos, Karla, Cássia e Kátia Xavier, Laisy, Luciano, Leandro, Eglebson, Maria das Graças, Maria José, Jacilene, Josilene, Jonata, Rosângela, Rosália e Rose da Silva, Lara Neves Souza, Leandro Salvador, Leonardo Brândão, Leonardo Santos, Luciana Amaral, Luciana Rodrigues, Luiza Maia, Luiza Phebo, Manuela Callou, Maria Izabel Ferreira, Mariana Viriato, Marília Trigueiro, Mateus dos Prazeres, Mayara Tenório, Mozart e Rosineide Rodrigues, Ialê, Obailê, Ourumilá e Yasanã Moura, Paava de Barros, Paulo e Marconi Silva, Priscila Santos, Raiana e Raissa Maga-

lhães, Ranniêr de Melo, Regina Lemaire, Renato Holanda, Rodrigo Marçal, Rodrigo Guaraná, Samuel Vieira, Sandra Regina, Sara de Lira, Sérgio Barbosa Silva, Sharon Amaral, Tatiane e Vanessa Alves, Valdemar de Oliveira Silva, Vera do Vale e Washinton Luiz.

2000 *Você pode ser um assassino*

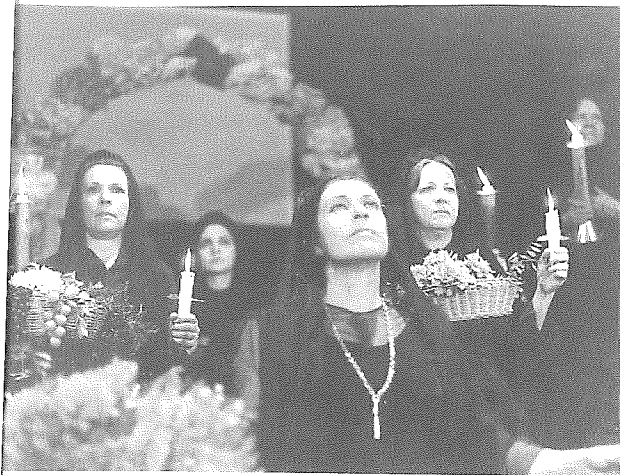
Texto: Alfonso Paso. Direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: Reinaldo e Dulcinéia de Oliveira, Renato Phaelante, Iluska Washington, Suzana Cortez (substituída por Renata Phaelante), Ricardo Vauthier, Fernando Henrique Carvalho, Mariz (substituído por Hector Costa), Cássia Queiroz, Sybelle Boise (substituída por Roberta Paes Barreto), Rogério Costa e Suzie.

2001 *Valdemar vivo*

Texto: Fernando de Oliveira (a partir de trechos das peças *Terra @dorada*, *Um sábado em 30*, *Yerma*, *Você pode ser um assassino*, *A estrada*, *Massacre*, *Bob & Bobete* e *Os disparates*, este último, trecho do livro *Quando eu era professor*, de Valdemar de Oliveira). Direção: Fernando e Reinaldo de Oliveira e José Maria Marques. Elenco: Ricardo Mourão, Cláudio Vasconcelos, Eduardo Japiassú, Fernando Henrique Carvalho, Leonardo Santos, Luiza Phebo, Manuela Callou, Vanessa Alves, Fernando, Reinaldo, Dinazinha e Dulcinéia de Oliveira, Aldemar Paiva, Clenira Bezerra, Ivanildo Silva, Norma Almeida, Vanda, Renata e Renato Phaelante, Geninha da Rosa Borges, Everaldo Rodrigues, Sybelle Boise, André Ricardo (André Riccari), Elaine Kauffman, Luciana Lyra, José Maria Marques, Maria Paula, Claudionor Germano, Fernando Azevedo e Luciana Monteiro da Cruz.

Arsênico e alface (remontagem)

Direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: Luiz César, Rogério e Hector Costa, Fernando Henrique Carvalho, Marcos Portela, Geninha da Rosa Borges, Vanda, Renata e Renato Phaelante, André Ricardo (André Riccari), Ricardo Mourão, Alderico Costa Neto, Reinaldo de Oli-



Maria Paula, Dulcinéa de Oliveira, Geninha da Rosa Borges, Adaura Barreto e Vicentina do Amaral em *Yerma* / 1978 (Foto: arquivo TAP)

veira ou Adelson Dornellas e Fernando de Oliveira ou Eduardo Japiassú.

2002 *Geninha, 80 anos? – Não acredito*

Texto: fragmentos das peças *Arsênico e alfazema*, *Massacre*, *Onde canta o sabiá*, *A capital federal*, *Yerma*, *Um sábado em 30* e *Bob & Bobete*. Concepção: Fernando de Oliveira. Direção: Reinaldo de Oliveira. Elenco: Geninha e Anamaria da Rosa Borges, Hector, Ericka e Rogério Costa, Reinaldo, Dinazinha, Dulcinéa e Fernando de Oliveira, Fabiana Vilaça, Vanda, Renato e Renata Phaelante, Everaldo Rodrigues, Ricardo Mourão, Alderico Costa Neto, Alice Moura, Clenira Bezerra, Fernando Henrique Carvalho, Ivana Delgado, Ivanildo Silva, Marcos Portela, Maria Paula, Iluska Washington, Débora Monteiro da Cruz, Otávio e Rafela Rosa Borges, Gabriela Quental e Suzana Cortez.

2003 *Paz, nossa arma*

Texto: Fernando de Oliveira. Direção: Geninha da Rosa Borges. Elenco: Gabriela Quental, Vanessa Alves, Júnior Lima, Eduardo Japiassú e Geninha da Rosa Borges.

2007 *A ratoeira*

Texto: Agatha Christie. Tradução: Barbara Heliodora. Direção: Carlos Carvalho. Elenco: Renata, Vanda e Renato Phaelante, Júlio Rocha, Ricardo Mourão, Geninha da Rosa Borges, Ricardo Vauthier e Reinaldo de Oliveira.

* Registro ainda a apresentação de duas peças radiofonizadas, *Nuvem* (1942), de Coelho Neto e *O oráculo* (1943), de Arthur Azevedo, ambas sob direção de Valdemar de Oliveira e veiculadas pela Rádio Clube de Pernambuco; além do lançamento do *Corpo de Baile do Teatro de Amadores de Pernambuco* (1951), dirigido e coreografado por Raul Antônio. Pouco antes da publicação deste livro, o TAP anunciou a estréia de *Neste milênio tudo pode acontecer* (2007), texto de Fernando de Oliveira, com direção de Marcos Portela.

Grupo Teatral Risadinha



Giva Maria, José Ernando, Joseane Maria, Lupércio Araújo, Geraldo Cosmo, Josenildo José, Patrícia Maria, Mary Paiva, Eliane Nascimento e Cristóvão Gomes em *Zé Mané* / 1991 (Foto: arquivo pessoal Josenildo José)

Risadinha: uma história de paixão, luta e decadência

por Sidney de Souza*

Podemos entender uma risadinha como ironia refinada, à maneira de Voltaire, Nietzsche, Freud ou Machado de Assis. O Barão de Itararé provocava: "uma gargalhada pode derrubar um Estado!". Não esqueçamos do sorriso do gato de Alice. Entretanto, nem tudo é festa, farra ou folia. Seria cômico se não fosse trágico...

O Grupo Teatral Risadinha existiu, no primeiro momento, de forma autogestora, ou seja, seus integrantes é que impulsionavam a produção dos espetáculos, tirando do próprio bolso, sem apoio do poder público local. O Grupo também carecia de visão empreendedora no sentido de captar recursos financeiros da iniciativa privada. Fatos esses que terminaram por arrefecer o entusiasmo originário. Há casos pitorescos como o de levar cenário de espetáculo no caminhão do lixo.

O Risadinha teve o mérito de levar entretenimento, lazer e cultura às comunidades da periferia de Camaragibe, com espetáculos itinerantes, a preços bastante acessíveis, apresentando-se nas ruas, praças, auditórios, creches, centros comunitários, escolas, associações de moradores, igrejas. A formação de platéia na cidade deve-se ao extraordinário empenho dos seus membros. Ainda hoje, populares reclamam saudosamente da ausência de espetáculos do grupo.

A linguagem e a temática principal do Risadinha foram a estética e a poética popular, seja no teatro infantil ou adulto, elaboradas, na maior parte das vezes, sem consistentes discussões teóricas e técnicas, de forma intuitiva. Essa perspectiva de conhecimento artístico, mesmo demonstrando sua autenticidade e valor, fez com que eu me afastasse paulatinamente do grupo, uma vez que me interessava mais pela pesquisa da arte experimental e de seus desdobramentos na contemporaneidade.

Ao ser realizado como plano estratégico de política cultural da gestão pública municipal, o Projeto Teatro Camará, da Fundação de Cultura, Turismo e Esportes de Camaragibe, sob a presidência de José Manoel, fomentou a criação de novos grupos como Troupe Cênica Express'Art, Art'Loucura, Caras e Bocas, Troupe Cênica Ver-te-art, Grupo Cênico Aman-

tes do Palco, Dionísio Produções Artísticas, Grupo Teatral Camararte, Grupo Teatral Mamãe Mandou, Corina, cadê Jasão?, Grupo Teatral Cênicos e Cínicos, Arte de Viver e Grupo Cênico Inconsciente Coletivo, além de fortalecer os já existentes Grupo Art' e Acto - Núcleo de Intervenção Cultural, Grupo Teatral Leãozinho e Chaplin Cia. de Repertório. Tudo se dava em meio às inúmeras precariedades, de um lado, e ao favorecimento e oportunismo, de outro. Mesmo assim, ainda surgiram certos núcleos como a Companhia Popular de Teatro de Camaragibe e o Art'em Palco como dissidências de alguns dos grupos mencionados.

O resultado do trabalho dessas equipes esbarrava na falta de investimento para a montagem dos espetáculos e na dificuldade de escoamento da produção. A cidade sequer dispunha de um espaço físico adequado que se prestasse como vitrine das realizações cênicas, como ocorre até hoje. A Associação Teatral de Camaragibe (Ateca), aglutinadora de tantos conjuntos teatrais no município, desempenhou um papel fundamental na consolidação dos grupos como instância legítima e legal de reivindicação da classe por melhores condições de atuação, sobretudo no que dizia respeito à construção de um teatro para a cidade.

O discurso dos gestores públicos destacava o uso de espaços alternativos. Contudo, só é possível falar em espaços alternativos quando há o espaço oficial. Esta é uma das tantas contradições do período. A promessa era construir-se o teatro no Clube Peñarol. Como o projeto foi abandonado, as autoridades propuseram transformar o local em uma biblioteca. Infelizmente continuamos tendo lá apenas um prédio em ruínas. Mais outro exemplo absurdo de obra pública inacabada.

A História é feita de avanços, retrocessos, rupturas, estagnações. O atual movimento teatral em Camaragibe estagnou, ou, por vezes, retrocedeu. Os protagonistas da época cansaram da luta romântica, da utopia de transformar a sociedade pelo teatro como instrumento de formação da consciência cidadã, e cada um, ao seu modo, segue sua vida dentro dessa manifestação artística ou fora dela.

Cabe agora à novíssima geração de atores-alunos do Risadinha a continuidade, orientados por Geraldo Cosmo no recém-criado núcleo do grupo na Escola Francisco de Paula Corrêa de Araújo. Eles, sim, têm o compromisso de resgatar e reformular aquele fazer teatral com o desejo do permanente aprendizado e, quem sabe, poder contribuir com o enriquecimento cultural da cidade.

* Poeta e professor da Rede Pública Estadual.

Grupo Teatral Risadinha

Data: 13/10/1998.¹ **Mediadora:** Elaney Acioly.
Expositores: Alexsandro Alves, Geraldo Cosmo, Izaltino Caetano, Josenildo José e Odé Félix.

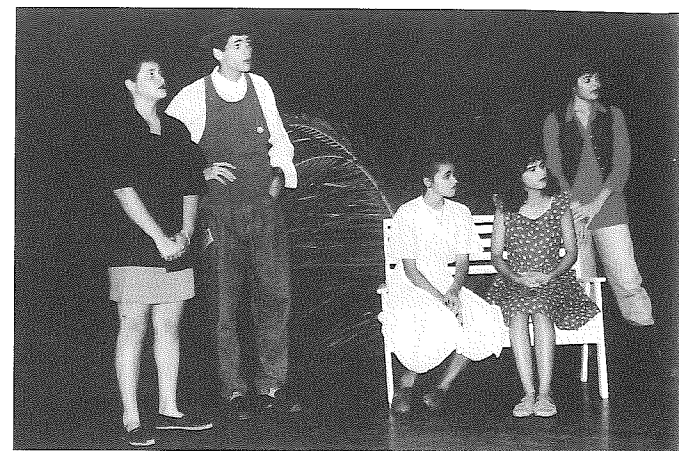
Elaney Acioly: Hoje temos como convidado o Grupo Teatral Risadinha, de Camaragibe, um município recente da Região Metropolitana do Recife. Este grupo ajudou a fortalecer a produção teatral da cidade, inclusive, politicamente falando. A palavra é de vocês.

Geraldo Cosmo: Comecei, como muitos, a fazer teatro na escola, ainda criança, mas sempre tive um fascínio muito grande pelo circo. Talvez, por isso, tenha me tornado palhaço aos onze anos de idade. Em Camaragibe, na Escola Francisco de Paula Corrêa de Araújo, participei, como ator, de representações comemorativas em datas especiais, até que decidi adaptar e dirigir alguns textos de teatro, por pura intuição. Da escola, fui convidado a coordenar o grupo de teatro da associação de moradores no bairro de Santa Terezinha, que fazia anualmente a *Paixão de Cristo*, ao mesmo tempo em que comecei a ganhar dinheiro animando festas de aniversário, clubes e escolas. Foi nesse período que conheci Josenildo José, que já tinha alguma experiência a mais em teatro do que eu.

Josenildo José: O meu início no teatro aconteceu com um grupo de jovens da igreja católica chamado Amizade e Força, na paróquia de Santa Maria, outro bairro de Camaragibe. Mas, por conta das dificuldades que eu sentia, decidi frequentar um curso de teatro na Casa da Cultura, no Recife, com Jorge de Souza, e me integrei ao grupo dele, o Viver a Cena. Quando conheci Geraldo, ele já fazia a *Paixão de Cristo* na Associação de Moradores de Santa Terezinha e, com um amigo dele, Robson Rosa, vivia animando festas infantis como a dupla de palhaços Risadinha e Animadinho.

Geraldo Cosmo: Passei quase três anos fazendo apresentações tanto no Recife quanto em Camaragibe, onde já possuíamos uma clientela certa devido aos cartões que distribuíamos nas escolas. Minha irmã, Giva Maria, possuía um grupo de dança chamado As Emitentes e participava conosco destas apresentações. Até que, por desentendimento, minha dupla de palhaços chegou ao fim e, coincidentemente, o grupo das meninas também. Pouco depois, reencontrei Josenildo, que já havia trabalhado comigo na *Paixão de Cristo* ao meu chamado, e foi a vez dele me convidar para o grupo de jovens do qual ele participava, na comunidade de Santa Maria. Lá, eles praticavam um teatro um pouco mais estruturado do que o que eu fazia e insistiam no formato rua. Tanto que, quando Josenildo

¹ Nessa noite, também subiram ao palco Giva Maria, Jocélia Maria e Magal Melo.



Giva Maria, Ernando Mendonça, Joseane Maria, Eliane Nascimento e Mary Paiva em *Zé Mané* / 1991
(Foto: arquivo pessoal Giva Maria)

quis reencenar um texto dele, *Zé Mané*, para o palco italiano, houve um desentendimento com a equipe e eu e ele partimos para montar um grupo nosso. Foi daí que surgiu o Risadinha e Sua Turma, aproveitando o sucesso que o meu palhaço já fazia em Camaragibe. O Grupo Teatral Risadinha, como passamos a nos chamar um tempo depois, foi fundado exatamente no dia vinte e nove de setembro de 1989 por mim, Josenildo e Giva. Nesse período, chegamos a montar shows com números de variedades, incluindo peças de teatro curtíssimas, dança, mágicas, brincadeiras e até embolada. Dois textos meus, *Estátua da verdade* e *Super "R" contra Mister "C"*, são desse período e circularam por festas infantis em residências, escolas e clubes de campo.

Josenildo José: Eu, inclusive, passei a interpretar um palhaço chamado Guga, personagem da peça *Super "R" contra Mister "C"*, com direção minha e de Geraldo.

Geraldo Cosmo: A peça mostrava a luta entre dois palhaços, um do bem e outro do mal e ficamos circulando com essa montagem por mais de um ano. Chegamos a fazer apresentações em São Lourenço da Mata, Cabo de Santo Agostinho, Passira, Paudalho, Matriz da Luz e até em Caruaru, numa sessão única no Teatro João Lyra Filho. Mesmo sendo ainda uma mistura de teatro e show de palhaços, eu considero *Super "R" contra Mister "C"* nosso primeiro trabalho cênico. Naquela época, contávamos com, aproximadamente, quinze pessoas no elenco, amigos que nunca haviam feito teatro antes, mas praticamente só nós três continuamos até hoje. José Ernando foi um dos que começou a fazer teatro conosco, mas, depois, descobriu que o forte dele era realmente a dança. No decorrer da nossa trajetória, outros componentes foram aparecendo, como Adriana Oliveira, Euclides Farias, Alexsandro Alves e Jocélia Maria, pessoas que estão há

quatro, cinco ou seis anos conosco. Há cerca de um ano e meio temos contado com o apoio técnico de Josélia Lyra, Brás Souza e Magal Melo.

Elaney Acioly: E qual foi o segundo espetáculo de vocês?

Josenildo José: Em 1991 finalmente estreamos a comédia *Zé Mané*, que escrevi e dirigi. O espetáculo cumpriu curta temporada no Teatro do Sesc de Santo Amaro e participou do Festival de Teatro de Bolso, no Recife. O mais curioso é que, por três sextas-feiras seguidas, numa empreitada perigosa, ocupamos o extinto Espaço Gonzagão, em Camaragibe, local apropriado para shows de forró, e o resultado foi surpreendente. Tivemos cerca de duzentas pessoas por sessão, isso porque divulgamos bastante nas escolas e vendemos muitos ingressos antecipados. Foi a primeira vez que um grupo de teatro de Camaragibe fez temporada no município, já que ainda não existia nenhum teatro na cidade e as peças geralmente aconteciam uma única vez, ou na rua ou nas associações de moradores. Como em toda a nossa história, não contamos com nenhum patrocinador, a não ser nós mesmos e, especialmente, Geraldo. Mas é bom lembrar que parte do dinheiro vinha das festas de aniversário que fazíamos.

Geraldo Cosmo: Em 1992, tentando ganhar um pouco mais de dinheiro, montamos uma outra comédia, *Show risos etc... Coisa & tal*, escrita e dirigida por mim e Josenildo. Na época, por contar com números de dança e muitas piadas, eu a chamava de "teatro de revista", mas sem saber exatamente o que aquilo significava.

Josenildo José: Esse trabalho circulou por quase um ano e fez bastante sucesso principalmente em São Lourenço da Mata. Também fizemos nova temporada no Espaço Gonzagão, em Camaragibe, e a resposta do público foi melhor ainda. Claro que com muitos ingressos vendidos antecipadamente.

Geraldo Cosmo: Em outubro de 1993, montamos *Terno, gravata... Mortalha de seda azul*, texto adulto de um ex-colega de Josenildo no curso de Jorge de Souza, Genivaldo Monteiro. Estreamos a peça no auditório da Secretaria de Educação de São Lourenço da Mata e depois circulamos por várias escolas de Camaragibe. Até então, foi o nosso trabalho mais artístico, até mesmo por conta da estrutura do texto. Ainda em 1993, bateu uma saudade do Palhaço Risadinha, e resolvemos montar *A volta de Bruxelas*, um apanhado de todos os personagens infantis que tínhamos no nosso repertório, feito especialmente para comemorar o dia das crianças no Clube Estrela, em Camaragibe. Eu lembro que usávamos umas explosões de pólvora como efeitos especiais, e isso impressionou bastante o público. Para vocês verem como era a realidade teatral da cidade! Hoje, observando nosso repertório, reconheço que tudo o que fazíamos era bem precário

Jocélia Maria, Eliane Nascimento, Ernando Mendonça,
Geraldo Cosmo, Adriana Oliveira, Euclides Farias,
Cristiene Gomes e Giva Maria
em *O sonho e eu* / 1994

(Foto: arquivo pessoal Euclides Farias)



porque realmente não tínhamos informação alguma.

Elaney Acioly: Você sempre cobraram ingresso?

Geraldo Cosmo: Sim. Em todas as nossas produções cobrávamos ingresso, e toda a grana que entrava, era dividida igualmente. Mas sempre enfrentamos muitas dificuldades, tanto que, às vezes, algumas pessoas faltavam ensaio porque não tinham dinheiro nem para a passagem de ônibus. A situação era essa. Muita gente pensa que, por conta do nome Risadinha, só queríamos montar comédias, mas esse era um pedido do próprio público de Camaragibe, que queria rir, ou seja, era uma solicitação do mercado. Bem, até então, nosso principal objetivo, além da formação de platéia em Camaragibe, era arregimentar pessoas que nunca ouviram falar em teatro, mas tinham o desejo de interpretar. Tentávamos lançar novos atores na cidade, e como eu e Josenildo estávamos sempre no centro do Recife, vendo peças, estudando e freqüentemente entrando em contato com pessoas da Feteape, a gente se fortalecia de informações e tentava repassar para os outros componentes do Risadinha. Até que percebemos que algumas pessoas vinham participar do nosso elenco, mas, de repente, descobriam que não tinham nada a ver com aquilo, caíam fora e, assim, a gente ia deixando de crescer enquanto grupo porque estava muito preocupado em formar novos artistas. Foi exatamente nesse período que o ator e diretor Williams Sant'Anna, que é camaragibense também, liderou uma grande movimentação na cidade. O objetivo era reivindicar do poder público uma certa atenção para a classe artística. Para vocês terem uma idéia do que acontecia nas duas primeiras gestões de Camaragibe, a gente carregava cenário nas costas porque o poder público nem nos deixava entrar na prefeitura. Eu lembro que muitas vezes tivemos que subornar o motorista do carro de lixo para que ele transportasse o nosso cenário escondido do chefe dele. Pois bem, a partir dessa união dos artistas de Camaragibe foi criado o movimento Pró-Associação, objetivando lançar uma associação que agregasse todos os segmentos artísticos. Também foi encaminhado aos candidatos a prefeito da época um documento cobrando um compromisso deles com o teatro na cidade. Quando em 1991 João Lemos assumiu a prefeitura, a Secretaria de Educação e Cultura convidou José

Manoel, uma referência do teatro pernambucano, para acompanhar os grupos do nosso município. Através de um projeto chamado Grupo Forte, Zé fez um trabalho de mapeamento e nos orientou em várias questões burocráticas. A partir daí, muitos projetos na área de cultura finalmente começaram a ser lançados. Participamos de várias oficinas viabilizadas pela prefeitura e, assim, fomos nos aperfeiçoando. Por sua dedicação, Zé Manoel chegou a assumir a presidência da Fundação de Cultura de Camaragibe, e uma das iniciativas mais importantes de sua gestão foi o Projeto Teatro Camará, no qual, após passarmos por uma série de cursos, inclusive de direção e arte-educação, eu e Euclides Farias fomos selecionados a dar aulas de iniciação teatral em algumas comunidades. O objetivo era incentivar o surgimento de novos artistas e grupos na cidade.²

Alexsandro Alves: Eu, por exemplo, fui ator por acaso. Na realidade, fiz inscrição para minha irmã num curso de iniciação ao teatro que Geraldo ministrou na comunidade de Santana, dentro do Projeto Teatro Camará. Mas, como ela não quis participar, fui dar uma justificativa e acabei ficando na turma. Até que Geraldo me convidou para ser ator coringa do grupo dele. Hoje, o Risadinha já tem um nome na cidade, mas é muito difícil manter uma equipe junta anos seguidos em Camaragibe. Na realidade, esse foi o primeiro grupo teatral do município. A partir dele, surgiram outros e como fruto dessa iniciativa, temos a Associação Teatral de Camaragibe – Ateca.³

Elaney Acioly: E quando surgiu uma nova peça no repertório do Risadinha?

Josenildo José: Geraldo convidou Alexsandro em 1994, exatamente quando estreamos

² "Promovido pela Fundação de Cultura, Turismo e Esportes de Camaragibe, em parceria com a Associação Teatral de Camaragibe, o projeto Teatro Camará comemora em junho dois anos de atividade. Ao todo foram formados grupos teatrais em sete comunidades de Camaragibe, cada um com cerca de 20 jovens acima de 12 anos. A primeira etapa do projeto teve quatro fases: escolha de monitores, curso de iniciação ao teatro, montagem e exibição de espetáculos pela cidade. A segunda etapa foi de apoio pedagógico aos grupos já formados. Atualmente o projeto está na terceira fase. Além de movimentar a cena cultural da cidade, o projeto tem alcançado outros objetivos. Alguns dos participantes eram jovens em situação de risco social – com problemas familiares sérios, com baixa auto-estima, ou mesmo convivência ou proximidade com pessoas ligadas às drogas. Estimulando a cidadania, dando apoio psicossocial e criando alternativas saudáveis, estes jovens desenvolveram seus talentos e estão transformando seus cotidianos". (Cf. Teatro Camará. *Ponto a Ponto – Informativo da Prefeitura*. Camaragibe, 19 a 25 de junho de 2000. Ano I – Edição Especial. s. p.). O Projeto Teatro Camará, lançado, na realidade, desde 1993, foi desenvolvido até 2002.

³ Fundada em 4 de novembro de 1995 e chegando a reunir dezenas de grupos filiados, a Ateca promoveu oficinas, cursos, palestras, debates, mostras itinerantes de teatro, duas edições do projeto Todos Verão Teatro – Módulo Camaragibe (1995 e 1996) e uma edição dos competitivos Festival de Teatro de Bolso de Camaragibe (1998) e Festival de Esquetes de Camaragibe (2002). Infelizmente, desde 2005, a entidade encontra-se desarticulada.



Fabiana Maria, Alexsandro Alves, Brás Souza, Nilton Gomes e Adriana Oliveira em *Violação conjugal* / 1995
(Foto: arquivo pessoal Euclides Farias)

um novo trabalho, um infantil, *O sonho e eu*, texto do próprio Geraldo, com direção minha. Uma montagem bem mais estruturada. É tanto que convidamos Demétrio Rangel para criar todas as músicas da peça e tivemos um cuidado bem maior com a iluminação. Chegamos a cumprir temporadas em São Lourenço da Mata e, no Recife, no espaço cultural Capibaribe Show e Teatro do Horto de Dois Irmãos. Foi nesse período que nos filiamos como grupo amador da Feteape.

Geraldo Cosmo: Em seguida, decidimos investir em mais uma comédia adulta, *Violação conjugal*, escrita por Josenildo e sob minha direção. Era, na realidade, uma colagem de vários textos sobre a traição nas diversas classes sociais. Nesse tempo, já nos reuníamos todo final de semana na associação de mulheres do loteamento Santana, bairro onde moro, para ensaios, exercícios. E foi a partir daí que pudemos amadurecer bem mais, principalmente quando Zé Manoel nos alertou: "por que, até hoje, só vocês escrevem e dirigem? Está na hora de partirem para a montagem de um texto mais estruturado". Até então, como não tínhamos uma boa formação, era muito menos arriscado encenar textos nossos, não só por conta do respeito aos autores consagrados, mas também pelo medo de errar. Mas, aí, vimos que já estava na hora da gente dar essa reviravolta. Surgiu, então, a proposta de se convidar um novo diretor: Odé Félix, que, na época, integrava a diretoria da Feteape e tinha tudo a ver com a nossa história, porque também veio do teatro de grupo. Ele foi o primeiro a montar conosco o texto de um autor nacionalmente conhecido, *Nó de 4 pernas*, farsa do paraense Nazareno Tourinho, em 1995.

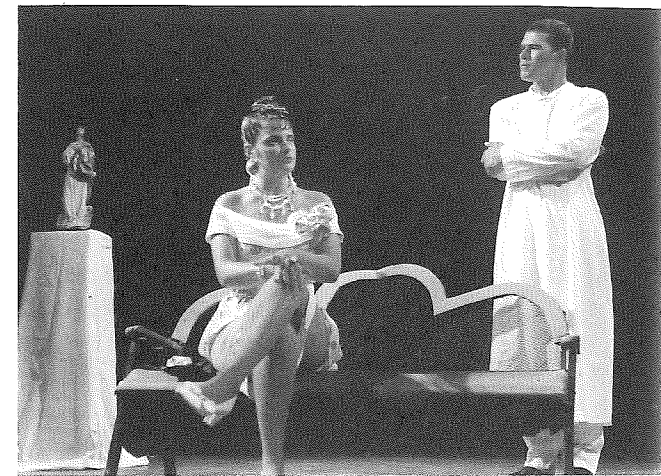
Odé Félix: Fui convidado pelo próprio Geraldo, mas nunca me senti apenas como um diretor contratado, e sim, um membro do grupo, inclusive na questão financeira, porque

entrei na divisão percentual de bilheteria. Logo de cara, adorei o texto *Nó de 4 pernas*. O nó do título acontece numa cidade do interior, quando um padre revolucionário permite a entrada de prostitutas nas missas. A peça faz uma crítica ao conservadorismo da igreja católica, misturando temas como corrupção política e até gravidez indesejada. Nossa estréia aconteceu na sede da banda de música de Camaragibe, mas cumprimos temporada também na associação de mulheres do bairro de Santana e no auditório da prefeitura, local muito pequeno, precário, mas os meninos fizeram verdadeiros milagres naquele espaço! A resposta do público foi boa, e deu para sentir o poder de penetração do grupo na cidade, mas, desde o início, meu objetivo foi tirá-lo do “ninho” em que ele vivia. Era preciso “sair” de Camaragibe, participar de festivais, circular bem mais e, também, mexer com as limitações de cada ator. Na encenação, justifiquei: “para mim não importa um cenário decorativo, um belo figurino, se os atores não têm um trabalho convincente de interpretação”. Durante três meses, passamos por todo um processo de laboratórios, e o pessoal sempre esteve à minha disposição. Foi bem interessante nossa convivência porque eu não estava lidando com um elenco, mas com pessoas que já vinham fazendo um trabalho de grupo havia bastante tempo. Como a peça sobreviveu quase dois anos, participamos de vários projetos como a VII Mostra de Teatro de Olinda, quando o grupo ganhou seus primeiros prêmios,⁴ em dezembro de 1995; o Quartas Livres, em 1996, no Teatro Barreto Júnior no Recife; e a sexta edição do projeto Todos Verão Teatro, promovido pela Feteape em 1997. *Nó de 4 pernas* realmente abriu um grande espaço para o grupo, especialmente quando a Prefeitura de Camaragibe fez o projeto Livro Aberto, que possibilitou à peça circular por várias escolas do município, atingindo um público imenso que nunca tinha visto teatro.

Josenildo José: Com *Nó de 4 pernas* fomos, também, ao Teatro Municipal Barreto Júnior, no Cabo de Santo Agostinho, e ao Cine-Teatro do Paulista. Vale lembrar que, próximo ao sétimo aniversário do grupo, em 1996, chegamos a fazer uma apresentação comemorativa no Teatro Valdemar de Oliveira.

Geraldo Cosmo: Eu só tenho que agradecer a Odé por esse tempo que ele passou conosco, devido à relação afetiva que criamos. Depois de toda essa circulação, por opção do grupo, paramos com a montagem. Era o momento de partirmos para uma jogada maior, não financeira, mas, porque decidimos convidar um diretor bem mais exigente.

⁴ “Camaragibe também saiu premiada na VII Mostra de Teatro de Olinda, encerrada no último dia 17. O espetáculo ‘Nó de Quatro Pernas’, montado pelo Grupo de Teatro (sic) Risadinha, ganhou os prêmios de ator revelação, que saiu para Geraldo Cosmo e de incentivo a espetáculo adulto, entregue pelo júri oficial. A Associação Teatral de Camaragibe (Ateca) também recebe o troféu incentivo, instituído pela Federação de Teatro de Pernambuco (Feteape). O grupo Risadinha existe há mais de 10 anos e é um dos mais atuantes de Camaragibe, encenando peças nas comunidades. Ano passado, o Risadinha fez parte do projeto Teatro Camará desenvolvido pelo Departamento de Cultura do município para incentivar a criação e a produção teatral”. (Cf. Prêmio. *Diário de Pernambuco*. Recife, 30 de dezembro de 1995. Caderno Viver. p. 1.).



Giva Maria e Geraldo Cosmo em *Nó de quatro pernas* / 1995 (Foto: Taveira Júnior)

Com Izaltino Caetano aprendemos muito sobre produção, por ele não deixar ninguém fazer corpo mole. Inicialmente pensei que famos manter apenas aquela relação entre diretor e elenco, mas conquistamos mais um amigo.

Izaltino Caetano: Quando Geraldo me chamou para dirigir o Risadinha, propus montarmos *A farsa do Mestre Pathelin*, mas ele leu a peça e não aceitou. Queria montar um infantil. Então sugeri *Maria Minhoca*, texto de que gosto muito. Eu já havia participado como ator de uma montagem na Paulo de Castro Produções Artísticas e, anos depois, encenei o texto numa co-produção entre a Lumiar Produções, de Rui Costa, e o meu grupo, a Foco III do Coliseu. Coincidentemente, logo após Geraldo me convidar, Rui também me propôs resgatar *Maria Minhoca*, mas eu já havia fechado com o Risadinha. O espetáculo, inclusive, contou com a presença de mais dois novos atores na equipe: Emmanuel David D’Lúcard e Alexsandra Barros. Bom, assim que a encenação ficou pronta, Rui foi assistir a uma apresentação no Teatro do Sesc de Santo Amaro, onde fizemos temporada, aos domingos, por sete meses, e quis comprar o espetáculo. Mas, como naquele momento eu não estava com nenhuma peça para crianças com a Foco III do Coliseu – e geralmente estou com um espetáculo infantil em cartaz, porque essa é a minha garantia de sobrevivência –, decidi eu mesmo vender aquele trabalho. Foi aí que, no bom sentido, contaminei o Risadinha, porque coloquei na cabeça das pessoas que era preciso, de fato, ganhar dinheiro com teatro. E começamos a vender espetáculos para escolas. Isso durou muito tempo porque todos entraram nessa: Josenildo José, Alexsandro Alves, Magal Melo, Nilton Gomes. Quer dizer, depois de *Maria Minhoca*, eles despertaram para uma nova fase.

Josenildo José: Antes, levávamos o teatro para a escola numa escala nem tão comercial.

Hoje, trazemos várias escolas para o teatro. Financeiramente, compensa bem mais. E Izaltino participa de *Maria Minhoca* inclusive como ator.

Izaltino Caetano: Por conta de compromissos do ator Emmanuel David D'Lúcard, que fazia o papel de Pedro Fon-Fon, tive que substituí-lo. E esse foi um desafio para mim porque não estou no exercício constante como ator. Quando estreei no Teatro do Sesc de Santo Amaro, foi um daqueles dias em que não tínhamos quase ninguém na platéia. E minha participação foi péssima. Mas eles tiveram paciência. Hoje, sou do elenco e eu não quero sair de jeito nenhum. Já fizemos dezenas de apresentações em dois anos, em lugares como Paulista, Cabo de Santo Agostinho, Palmares, Paudalho. *Maria Minhoca* é um espetáculo vendável porque até o título ajuda. E minha passagem no Risadinha foi essa. Eu parabenizo o grupo por ser bastante coeso, de uma energia muito positiva. E, o melhor, são pessoas humildes, disciplinadas. Geraldo, por exemplo, é bem organizado. Espero que o próximo diretor que venha a trabalhar com vocês, também tenha a mesma satisfação que tive, porque o grupo promete. A nossa cidade é meio cruel. O problema todo é abrir portas, mas eles já têm uma qualidade imprescindível: a persistência.

Geraldo Cosmo: O que sempre nos deu esperança foi ver que subimos um degrau a cada novo trabalho. Isso é que deixa o grupo vivo. Às vezes eu comento com Josenildo: "parece que a gente se divertia mais no começo e hoje a gente trabalha mais". Mas se fôssemos presos no passado, talvez não tivéssemos seguido em frente. E essa idéia de ter um diretor convidado a cada novo trabalho virou mesmo uma proposta nossa, porque cada um tem seu método e, assim, o grupo aprende mais e mais.

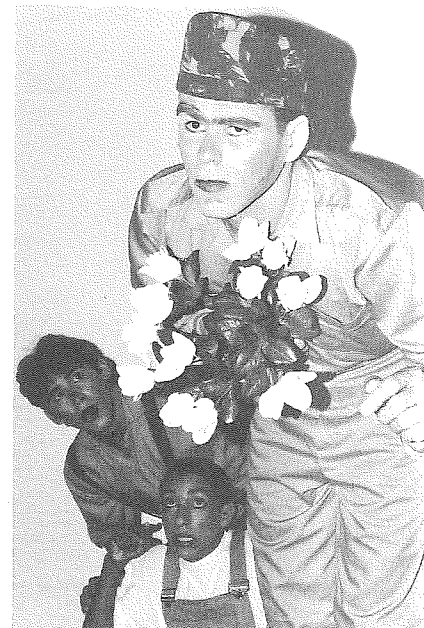
Josenildo José: Antigamente a gente não sabia de nada. Éramos pura intuição. Até que veio Odé Félix, depois, Izaltino Caetano, e já surge o desejo de que venha um outro diretor para até fazermos diferente.

Izaltino Caetano: Um detalhe interessante do Risadinha é que, além dos espetáculos, eles se preocupam também com o movimento teatral da cidade, o que é muito bom, porque a sociedade inteira lucra.

Elaney Acioly: Realmente a organização dos grupos de Camaragibe vem crescendo a cada dia, e vocês são precursores dessa mudança. Camaragibe hoje já tem um festival de teatro de bolso que promete ser anual,⁵ e agora a cidade vai ter, finalmente, uma casa de

⁵ Lançado em 1998, o I Festival de Teatro de Bolso de Camaragibe foi uma iniciativa da Ateca em parceria com a Fundação de Cultura do município (na época, presididas, respectivamente, por Geraldo Cosmo e José Manoel). O evento, de caráter competitivo, contou com a participação de oito espetáculos, entre peças adultas e infantis, de Camaragibe, Recife, Cabo de Santo Agostinho e Garanhuns. *Maria Minhoca*, do Grupo Teatral Risadinha, conquistou o prêmio de melhor cenário (Izaltino Caetano e Fernando Kerle). O evento não teve mais nenhuma outra edição.

Alexsandro Alves, Emmanuel David D'Lúcard e Geraldo Cosmo em *Maria Minhoca* / 1996
(Foto: arquivo pessoal Emmanuel David D'Lúcard)



espetáculos. Eu queria saber se vocês têm consciência de que foram o incentivo para essa realidade teatral do município hoje e se reconhecem que têm uma responsabilidade muito maior para que tudo isso realmente vá adiante.

Geraldo Cosmo: Temos essa consciência, sim. Inclusive quando se faz algum projeto ligado a teatro, a Fundação de Cultura recorre muito ao Risadinha. Houve um momento em que praticamente só nós existíamos e, com o tempo, todo um movimento teatral floresceu em Camaragibe. Esse crescimento eu divido também com amigos do Recife e do Cabo de Santo Agostinho que toparam se apresentar no auditório da prefeitura, muitas vezes sem retorno financeiro algum. Tudo por consideração ao movimento teatral de Camaragibe. Claro que isso contribuiu para a formação de público e fez crescer a atividade teatral na cidade, porque despertou o interesse das pessoas pelo teatro, ao ponto de realizarmos uma mostra de teatro anual.⁶ Quando fizemos a segunda edição do projeto Todos Verão Teatro – Módulo Camaragibe, eu disse a José Manoel: "não podemos mais trazê-los para apresentações num auditório sem estrutura alguma". E até que enfim ficou resolvido junto à Fundação de Cultura, que o I Festival de Teatro de Bolso vai ser no futuro teatro, no Clube Peñarol.⁷ Essa já é uma grande conquista porque é um espaço nosso.

⁶ Promovida pela Ateca, a Moteca – Mostra de Teatro de Camaragibe – contou com sete edições consecutivas (1996 a 2002), reunindo somente grupos da cidade, muitos deles nascidos do Projeto Teatro Camará.

⁷ Em 2000, por problemas de infra-estrutura adequada, o projeto de inaugurar um teatro na antiga sede do Clube Peñarol foi abortado e, após uma breve reforma para ser lançado como espaço cultural, o local até hoje encontra-se inacabado. Em 2003, a Prefeitura de Camaragibe transformou um antigo galpão no Espaço Teatro Camará, quase sem nenhuma estrutura. "No último dia 26 de março (Dia Mundial do Teatro), foi inaugurado o Espaço Teatro Camará. O Teatro Municipal de Camaragibe foi entregue pelo governo Paulo Santana à sociedade, em clima de festa (...) conquistado a partir de uma negociação com a Braspérola. O prédio, negociado pelo débito tributário da fábrica, já foi igreja, cinema e de agora em diante será mais um marco da cultura local". (Cf. Camaragibe agora tem teatro. *Boletim Informativo – PT/Camaragibe*. Março/Abril de 2003. Ano 4 – N° 06. s. p.). Ainda hoje, o Espaço Teatro Camará funciona precariamente. Os artistas aguardam que as promessas de reestruturação do local sejam, de fato, cumpridas.

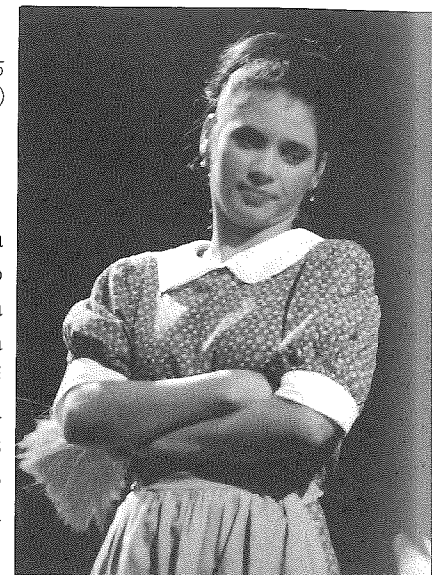
Williams Sant'Anna (da platéia): Praticamente vi todas as peças do Risadinha e acabei sentindo essa evolução técnica, estética e ideológica do grupo. É um fato nítido, e não há como negar sua importância para o movimento cultural da cidade, especialmente porque, se conseguirmos fortalecer o movimento teatral de Camaragibe, de Olinda, do Cabo de Santo Agostinho, de Igarassu, Jaboatão, Ipojuca, vamos ter espaço para escoar a nossa produção. Se hoje existe a Associação Teatral de Camaragibe, se hoje a prefeitura olha com mais atenção e respeito a produção artística do município, essas conquistas devem-se também à articulação de Geraldo e à atuação do Grupo Teatral Risadinha.

Carlos Salles (da platéia): A prefeitura de Camaragibe apóia financeiramente a produção de espetáculos na cidade?

Geraldo Cosmo: Uma única vez, numa hora de desespero, pedi uma ajuda mínima para pagar uns cartazes de *Maria Minhoca*, mas Zé Manoel alegou que não tinha dinheiro. Afora isso, nunca fui buscar nenhum outro apoio financeiro para o Risadinha. Com isso, me prejudiquei um pouco porque essa nossa "autonomia" faz com que eles neguem qualquer verba que eu venha a pedir para o grupo. Já facilitaram transporte de cenário, um espaço para ensaio, bolsas nos cursos promovidos, mas ajuda financeira, não. Também, nunca fui bom de captar recursos. O máximo que consegui foi para um outro grupo, cujo presidente é Alexsandro Alves, a Troupe Cênica Ver-te-art, fruto da oficina que ministrei pelo projeto Teatro Camará, na comunidade de Santana, quando ele me chamou para dirigir *O santo e a porca*. Mas existem aqueles que recebem ajuda. Eu ainda não consegui nada para o Risadinha, como se não necessitássemos de dinheiro. Futuramente espero mudar isso, até mesmo porque existe um projeto da Fundação de lançar um edital anual para contemplar cinco grupos da cidade.⁸ E assim vamos seguindo. Bom, eu quero agradecer à Feteape, porque também houve uma evolução muito grande do meu grupo quando comecei a participar das reuniões da entidade no final da gestão de Didha Pereira. Eu lembro que dizia ao meu pessoal: "teatro é muito mais sério do que a gente pensa. Quando vou à Feteape, não vejo um bando de adolescentes fazendo teatro para aparecer. São pessoas maduras que têm toda uma história de vida na arte: Didha, Paulinho Mafe, José Brito, Izaltino, João Cavalcanti, Williams Sant'Anna e o próprio José Manoel. E esses

⁸ A idéia de um financiamento anual para os grupos de teatro nunca saiu do papel. A última iniciativa neste sentido aconteceu na etapa final do Projeto Teatro Camará, em 2002, para a montagem dos espetáculos resultantes de cinco turmas de nível avançado, sendo que apenas quatro foram concluídos: *Teatrando*, com o Grupo Teatral Caras & Bocas; *A invasão*, com o Grupo Teatral Camarate; *A morta*, com o Grupo Cênico Art'Loucura; e *Da mais profunda e secreta solidão*, com o Grupo Art' e Acto - Núcleo de Intervenção Cultural. O Grupo Teatral Risadinha foi o único a não concluir seu trabalho e o texto *O auto dos 99%*, que seria encenado, foi transformado em leitura dramatizada dirigida por Geraldo Cosmo ainda em 2002. Nunca mais nenhum grupo do município conseguiu qualquer tipo de financiamento para novas montagens.

Adriana Oliveira em *Nó de quatro pernas* / 1995
(Foto: Taveira Júnior)



caras são nossa referência. Lembro que a primeira pessoa que conheci de teatro do Recife foi Paulinho Mafe. Na época, ele trabalhava com Geninha da Rosa Borges e me facilitava a entrada no Teatro de Santa Isabel. As primeiras peças profissionais que vi, foi através dele. Portanto, se o Grupo Teatral Risadinha está em atividade até hoje, agradeço a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, conviveram conosco e, principalmente, ao meu elenco, que permite ainda estarmos juntos.

Grupo Teatral Risadinha – Montagens

1989 *Super "R" contra Mister "C"*

Texto e direção: Geraldo Cosmo e Josenildo José. Figurinos: o grupo. Elenco: Geraldo Cosmo, Josenildo José, Giva Maria, Joseane Maria, Cristóvão Gomes, Gilson Reis, José Roberto e Cristiene Gomes, entre outros.

Cosmo, Josenildo José, Giva Maria, Euclides Farias, Adriana Oliveira, Joseane Maria, Lupércio Araújo, José Ernando (Ernando Mendonça), Cristiene Gomes, Cristóvão Gomes, Mary Paiva e Eliane Nascimento.

1991 *Zé Mané*

Texto, direção, figurinos e cenários: Josenildo José. Maquiagem: Lupércio Araújo. Coreografias: José Ernando (Ernando Mendonça). Elenco: Geraldo Cosmo, Josenildo José, Giva Maria, Eliane Nascimento, Mary Paiva, Cristóvão Gomes, Joseane Maria, Lupércio Araújo, José Ernando (Ernando Mendonça) e Patrícia Maria.

1993 *Terno, gravata... Mortalha de seda azul*

Texto: Genivaldo Monteiro. Direção: Geraldo Cosmo e Josenildo José. Sonoplastia e iluminação: José Ernando (Ernando Mendonça). Figurinos e maquiagem: o grupo. Elenco: Geraldo Cosmo, Josenildo José, Giva Maria, Euclides Farias e Adriana Oliveira.

1992 *Show risos etc... Coisa & tal*

Texto e direção: Geraldo Cosmo e Josenildo José. Sonoplastia e iluminação: Lupércio Araújo. Figurinos e maquiagem: o grupo. Elenco: Geraldo

A volta de Bruxelas

Texto e direção: Geraldo Cosmo e Josenildo José. Figurinos e maquiagem: o grupo. Elenco: Geraldo Cosmo, Giva Maria, Josenildo José, José Ernando (Ernando Mendonça), Lupércio Araújo, Euclides Farias, Adriana Oliveira, Cris-

tóvão Gomes e Cristiene Gomes.

1994 **O sonho e eu**

Texto: Geraldo Cosmo. Direção: Josenildo José. Música: Demétrio Rangel. Sonoplastia e iluminação: Lupércio Araújo. Maquiagem: Eron Vieira. Elenco: Adriana Oliveira, Geraldo Cosmo, Giva Maria, Euclides Farias, Jocélia Maria, Cristiene Gomes, Cristóvão Gomes, Ernando Mendonça, Alexsandro Alves e Eliane Nascimento.

Violação conjugal

Texto: Geraldo Cosmo e Josenildo José. Direção, iluminação e sonoplastia: Geraldo Cosmo. Figurinos e adereços: o grupo. Elenco: Josenildo José, Euclides Farias, Adriana Oliveira, Giva Maria, Jocélia Maria, Nilton Gomes, Brás Souza, Alexsandro Alves, Sebastião José e Fabiana Maria.

1995 **Nó de 4 pernas**

Texto: Nazareno Tourinho. Direção: Odé Félix. Sonoplastia: Alexsandro Alves. Iluminação: Sebastião José. Maquiagem: Eron Vieira. Cenário: Odilex. Elenco: Geraldo Cosmo, Giva Maria, Josenildo José, Euclides Farias (eventualmente substituído por Alexsandro Alves), Adriana Oliveira, Jocélia Maria e Nilton Gomes.

1996 **Maria Minhoca**

Texto: Maria Clara Machado. Direção, sonoplastia e iluminação: Izaltino Caetano. Cenário, figurinos e adereços: Izaltino Caetano e Fernando Kerle. Coreografias: Emmanuel David D'Lúcard. Maquiagem: Eron Vieira. Elenco: Geraldo Cosmo, Emmanuel David D'Lúcard (substituído por Izaltino Caetano), Alexsandra Alves (substituída por Giva Maria), Josenildo José e Alexsandro Alves (substituído eventualmente por Jocélia Maria e Josemar Barbosa).

2000 **A caça**

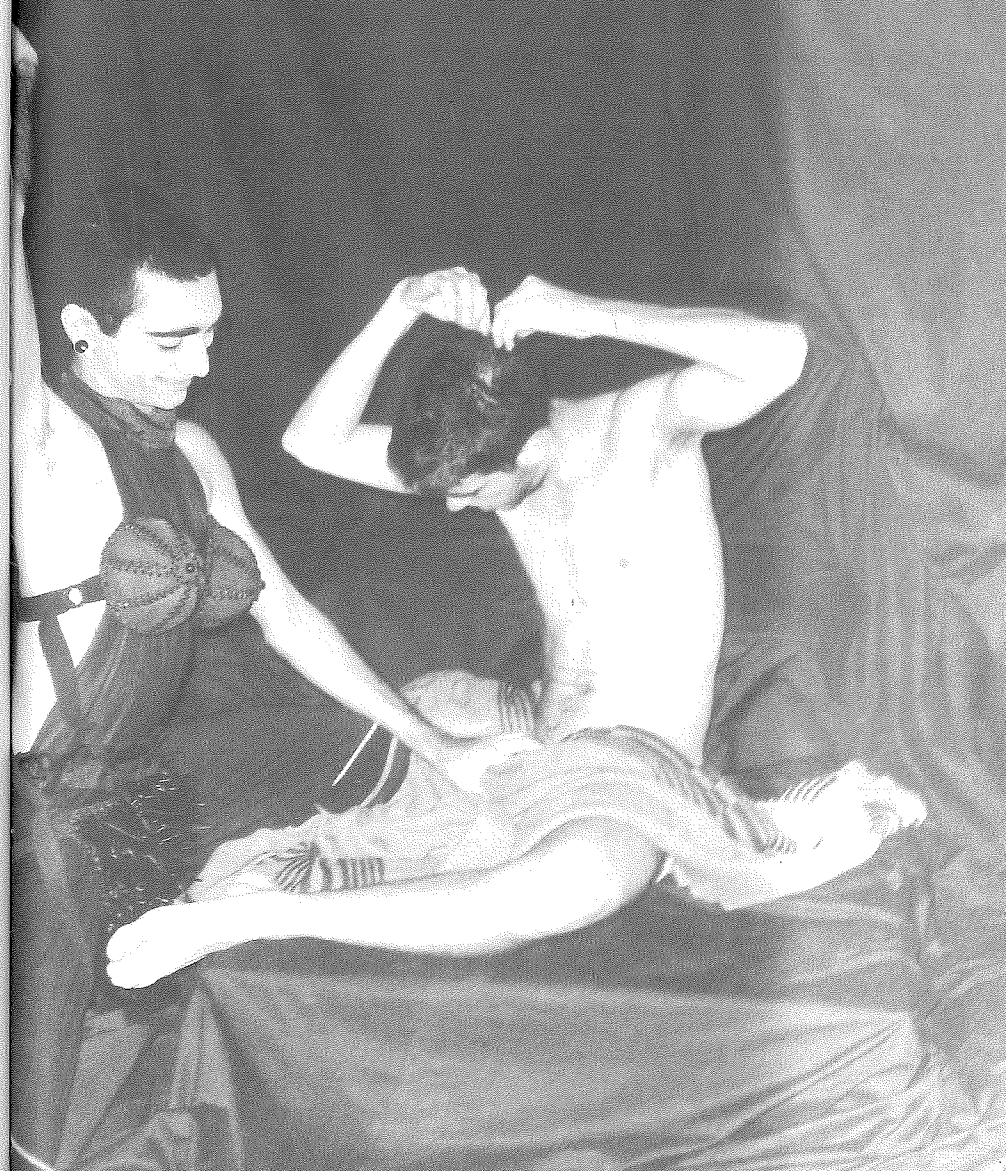
Texto: José Louzeiro. Adaptação e direção: Geraldo Cosmo. Iluminação: Albert Agni. Sonoplastia: Alexandre Garnizé.

Cenário e figurinos: Josuel Alfredo. Adereços: Romualdo Freitas. Maquiagem: Eron Vieira. Elenco: Euclides Farias, Sidney de Souza, Audineide Souza e Márcia Amâncio.

2002 **Quem trouxe o Diabo ao Brasil?**

Texto e direção: Magal Melo. Figurinos, maquiagem e cenário: Lupércio Francisco. Adereços: o grupo. Elenco: Cláudia Joyce, Eliz Galvão, Euclides Farias, Fabiana Karla, Lupércio Francisco e Magal Melo.

* Foram encenados ainda três esquetes: *A chegada da prostituta no céu* (2000), de J. Borges, com direção de Magal Melo; *Conselho, carinho e respeito toda criança e adolescente tem direito* (2002), com texto e direção de Magal Melo; e *Isso é dengue ou dengo?* (2002), com texto e direção de Geraldo Cosmo. Também foram realizadas três leituras dramatizadas: *O auto dos 999* (2002), de Oduvaldo Viana Filho, com direção de Geraldo Cosmo; *Homens de papel* (2005), de Plínio Marcos, sob direção de Magal Melo; e *Catimbó* (2006), de Ascenso Ferreira, com direção de Geraldo Cosmo. Ainda em 2006, com o espetáculo *O segredo da arca de trancoso*, texto de Luiz Felipe Botelho, sob direção de Geraldo Cosmo, surgiu o Grupo Teatral Risadinha – Núcleo Escola Francisco de Paula Corrêa de Araújo, composto por alunos dessa instituição, que realizou também o espetáculo *Pra não dizer que não falei das flores* (2007), criação coletiva a partir de textos de Betinho, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Freire e Alex Polari, sob direção de Alex Sandro Silva.



Williams Sant'Anna e Cello Mello em *As criadas* / 1995
(Foto: José Metódio/Arquivo pessoal Williams Sant'Anna)

Phalo da Théspis

por Carlos Ataíde*

"Gosto de teatro assim... a imagem... é a de um caralho de três metros de altura, esporrando gala, sangue e suor, girando num carrossel".

Com as palavras de seu mentor artístico, Williams Sant'Anna, numa "carta" escrita ao elenco de *As criadas*, em abril de 1992, apresento-lhes a Cia. Théspis de Repertório! Não para escandalizar ou ser ousado ou ser "abusado", apesar de ser assim que Paulo de Pontes e Fábio Ferretti, respectivamente, a caracterizam, mas sim porque estas palavras traduzem de maneira clara e objetiva o que é a Théspis. Um grupo de homens sem apoio financeiro externo, que não tinha a preocupação em defender ou afastar a causa *gay*, nem tampouco ser mulheres em cena. O que nos movia eram as discussões sobre as paixões humanas que não dependem de gênero. Quando sentimos absolutamente necessária a presença das mulheres, coletivamente, decidimos convidá-las para a produção de *Don Juan*, onde atuei também como produtor junto a Fábio Ferretti (tudo foi comprado no cartão de crédito, acreditando que o público pagante, do pequeno Teatro Joaquim Cardozo, era suficiente para pagar os débitos, conforme ingênuos cálculos que realizamos. Resultado: vendi um telefone!).

Digo coletivamente, pois assim eram todas as decisões no grupo, inclusive aquelas que ocorriam durante o processo criativo, apesar da direção consciente, instigadora e perturbadora de Williams, que sob minha perspectiva, traz consigo um processo de criação cênica com forte pensamento hermiliano (adjetivo, sim, Hermilo Borba Filho, pois acredito firmemente que fez escola): promove uma imersão dos envolvidos no espetáculo dentro do universo a ser discutido; trabalha "na mesa" texto e personagens; traz a "espinha dorsal" do espetáculo, não descartando as sugestões criativas dos atores e técnicos, trabalhando-as de maneira rígida e disciplinar; o que termina por se traduzir num diálogo absolutamente sem arestas, em uma clareza das decisões que desemboca, para muitos, em uma inconseqüência: a despreocupação com juízos de valor nos resultados finais. Até porque estes estarão sempre em processo! Foi assim com *Dorotéia*, *Don Juan*, *As criadas* e *Pingos de amor não podem dar certo na luz da manhã*, em que participei como ator.

Fui convidado por Williams para integrar a montagem de *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues. Cheguei no início do processo, nas pesquisas. Acredito que a escolha de Nelson foi uma ousadia de Fábio e de Williams e, portanto, da Théspis, visto que embarcamos, viajamos

sem volta e sem medo nessa irreverência: eu, Sebastião Câmara, Marcelino Dias, Francisco Alves, Paulo de Pontes e Denny Neves. Até aquele momento, sabíamos apenas de uma montagem profissional de *Dorotéia* no Brasil, com a atriz Sura Berditchevsky. Era a estréia do texto em Pernambuco! Se Nelson era maldito, acredito que nós também (mas, conscientes de nossas escolhas). Foi muito penoso penetrar esse "falo" na cosmopolita Recife de ares e de alguns cidadãos, artistas ou não, tão provincianos. Ares e cidadãos que viajam pelo Brasil levando seus pensares recheados de tradições imperturbáveis.

Fomos representar Pernambuco no IV Festival Brasileiro de Teatro, organizado pela Confenata em Piracicaba-SP, em 1990. Na manhã seguinte ao espetáculo, o debate e nossa estupefação: Romildo Moreira, o seu mediador, com a palavra: "*Dorotéia* é um grande bolo de noiva – lindo por fora e oco por dentro!". Dezesete anos se passaram, mas continuo acreditando que esse bolo que Romildo sentia vazio, poderia ter sido degustado fartamente de maiores inquietações, pois foi um dos nossos melhores espetáculos. Mas, boa parte dos artistas, público em geral e crítica eram reticentes... Nós, da cena, ficamos grávidos e alvoroçados, e acredito que até hoje estamos parindo filhotes da quádrupla aliança Nelson/*Dorotéia*/Williams/Théspis.

Jorrámos sangue e suor num diálogo difícil com o público. Genet e Zorrilla reconduziram Williams e a Théspis, como ele mesmo nos escreveu naquela carta ao elenco de *As criadas*, "ao mundo palpável, ao teatro/vida (sem ser naturalista)", num carrossel que a cidade do Recife resistia, teimosamente, em não subir para brincar, mas que nos levava fantasticamente a novos espaços (físicos, culturais e psicológicos), novos encontros e também novos poucos parceiros que vinham comungar com os já, também poucos, existentes.

O teatro/vida me trouxe a São Paulo, que me trouxe à *performance*, que me trouxe às informações: "A *performance* passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de setenta", diz RoseLee Goldberg em *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Segundo Renato Cohen, autor do livro *Performance como linguagem*, ela está, ontologicamente, ligada a uma maneira de aproximar diretamente a arte com a vida, em que se estimula o espontâneo em detrimento do ensaiado e que, no Brasil, pode-se apontar o início da sua difusão em 1982, em São Paulo. Tudo isso me leva a uma questão: o que terá feito Recife com as inquietações da Théspis? Acredito que elas ainda continuam vivas, sejam na presença de uma "antiga besta de um aborto mau feito", na esquizofrenia dos *Yanos Adler*, ainda não tornada persona pela Théspis, ou nas personas de cada um de nós que dela experienciou.

* Recife em São Paulo desde 1995, atualmente é aluno de Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP, professor de Química do município de São Paulo e integrante da companhia Os Fofos Encenam.

Cia. Théspis de Repertório

Data: 13/10/1998.¹ **Mediadora:** Elaney Acioly.

Expositores: Alexandre Sampaio, Luiz de Lima Navarro, Vanise Souza e Williams Sant'Anna.

Elaney Acioly: Hoje temos como convidados integrantes da Cia. Théspis de Repertório, do Recife, mas que conta também com núcleos de artistas em São Paulo e no Cabo de Santo Agostinho. Eu gostaria de saber como surgiu a companhia?

Williams Sant'Anna: Quando eu e Fábio Ferretti, ator que hoje está morando em São Paulo, lançamos em setembro de 1989 a Cia. Théspis de Repertório, nosso interesse foi fazer um trabalho voltado especificamente para o desenvolvimento da arte do ator,² sem o objetivo de lucro financeiro e propondo temas que nos fizessem crescer como artistas e como seres humanos. Queríamos montar espetáculos que provocassem a platéia, que deixassem o público pensando sobre o que tínhamos colocado em cena e, para isso, decidimos trabalhar com textos de Nelson Rodrigues por conta dos seus dez anos de morte que seriam completados em 1990. De imediato, optamos pela mais irresponsável das farsas que ele escreveu, *Dorotéia*, surgindo, assim, o projeto 1990 – Dez Anos Sem Nelson. Uma produtora que gostava do meu trabalho como ator ficou interessada em produzir o espetáculo, mas não aceitou os atores que propus: eu, Fábio Ferretti, Sebastião Câmara, Francisco Alves, Marcelino Dias, Rudimar Constâncio e Otacílio Júnior. Aí, passei a idéia para uma equipe que eu participava, o Grupo Cênico Arteatro, onde as decisões eram coletivizadas, mas, quando a proposta foi discutida, acharam melhor não montar. Então, eu e Fábio resolvemos fundar a Cia. Théspis de Repertório.

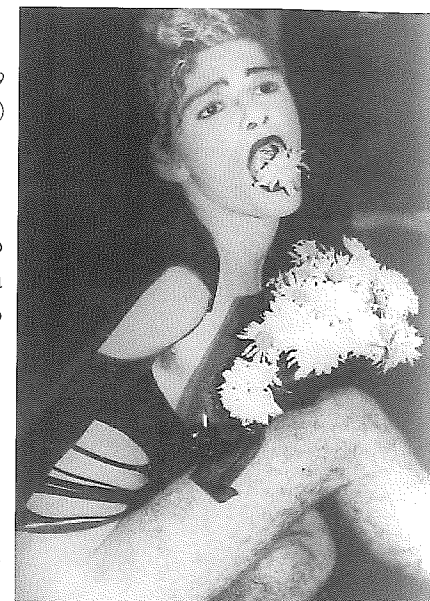
Elaney Acioly: Mas *Dorotéia* não foi o primeiro trabalho montado por vocês?

Williams Sant'Anna: Não. Era tão urgente a vontade de experimentar que, antes de estrearmos *Dorotéia*, Fábio transformou em quatro esquetes as seguintes peças de Nelson, *A mulher sem pecado*, *Álbum de família*, *Boca de ouro* e *Anjo negro*, e convidou Carlos Salles para encená-los. De antemão, os textos não tinham nenhuma ligação entre si, mas a partir de um trabalho coreográfico de Denilson Neves [Denny Neves], em dança-teatro, e da própria encenação valorizando os temas do amor e da morte, surgiu o

¹ Nessa noite, também subiram ao palco Carlos Salles, Cello Mello, Eddie Monteiro e Elton Bruno Siqueira.

² O nome da companhia presta uma homenagem ao grego Téspis, reconhecido como o primeiro ator do mundo ocidental.

Denny Neves em *Quadros inacabados* / 1989
(Foto: arquivo pessoal Denny Neves)



espetáculo *Quadros inacabados*, com Denilson, Fábio e Eliana Domingues no elenco. Essa foi a primeira realização da companhia, em 1989, e deu a Salles o prêmio de melhor diretor no Tebo daquele ano, iniciando nossas homenagens a Nelson Rodrigues. Somente após lermos todas as peças de Nelson, muitas de suas crônicas e de termos visto quase todos os filmes feitos a partir de sua obra, conseguimos estreiar *Dorotéia*, sob minha direção, em março de 1990, no Teatro de Santa Isabel, com a peça servindo de carro-chefe para o projeto. Da idéia original de só contar com homens interpretando os papéis femininos,³ o elenco acabou se modificando e ficamos com Sebastião Câmara, ator-cantor que fazia Dona Flávia; Fábio Ferretti, que vivia a Dorotéia; Carlos Ataíde, que atualmente também está morando em São Paulo, fazia Carmelita; o ator e bailarino Denilson Neves, que hoje mora em Salvador, interpretava uma Parca, costurando todo o espetáculo; Francisco Alves fazia Dona Assunta da Abadia; Paulo de Pontes era Maura; Marcelino Dias era a personagem Maria das Dores, a que nasceu morta; e eu vivia o Jarro. Bom, após umas poucas apresentações no Santa Isabel, fomos cumprir temporada no Teatro Apolo.⁴ O incrível é que, naquela época, com raríssimas exceções, quase ninguém conseguia levar público para lá, mas lotávamos o teatro às quartas-feiras. Só paramos a temporada porque fomos representar Pernambuco no IV Festival Brasileiro de Teatro Amador, em Piracicaba, São Paulo, com tudo pago pelo evento. Quando voltamos ao Recife, com o apoio da Fundação Joaquim Nabuco e da

³ "Na montagem recifense, *Dorotéia* conta com a direção de Williams Sant'Anna que colocou sete homens fazendo papéis femininos, e descreve o universo de *Dorotéia* através de símbolos tais como 'leque no rosto', significando a proteção da sexualidade, ou 'um par de botinas', um homem. Para Sant'Anna essa inversão, ao contrário de tornar o espetáculo grotesco, acentua o caráter farsesco do texto, que pela sua própria desenvoltura não combinaria com uma concepção naturalista. E esclarece: 'Não há nenhuma ligação com travestismo. Tivemos o maior cuidado para que o espetáculo não ficasse grotesco, piegas'". (Cf. CUNHA, Inês. Nelson Rodrigues no palco do Santa Isabel. *Diário de Pernambuco*. Recife, 8 de abril de 1990. Caderno Viver/Diversões/Roteiro. p. B-6.).

⁴ "*Dorotéia*, inicialmente, cumpriu temporada no Teatro de Santa Isabel, mas não pegou carreira. O caráter experimental da encenação talvez não tenha atraído o público local, mais propenso aos espetáculos digestivos, recreativos e globais. Assim, a peça mudou de local para evitar maiores prejuízos da companhia produtora". (Cf. COUTINHO, Valdi. Final de "*Dorotéia*". *Diário de Pernambuco*. Recife, 5 de junho de 1990. Caderno Viver/Diversões/Artes Cênicas. p. B-4.).

Livro 7, realizamos a Semana Nelson com leituras dramatizadas, debates, exibição de filmes, uma mostra de fotografias de peças rodriguianas montadas em Pernambuco e palestras com Marco Camarotti e Rubem Rocha Filho. Abrimos o evento com *Quadros inacabados* e fechamos com *Dorotéia*. Com o apoio do Sesc, conseguimos levar esse projeto para mais quatro Estados brasileiros: Paraíba, Alagoas, Ceará e Sergipe. Em Aracaju, contamos também com uma oficina de teatro ministrada por mim, a palestra de Camarotti e uma versão de *Viúva, porém honesta*, dirigida por ele, com o grupo Oficina Novo Palco. Ainda dentro do projeto, no mesmo ano de 1990, montamos *Valsa nº 6*, novamente com direção de Carlos Salles, que dividiu o monólogo em duas partes, com duas atrizes em cena, Ana Márcia Melo e Ana Paula D'Arte, além da participação de dois bailarinos costurando o espetáculo, Denilson novamente, e Betânia Arcanjo, ambos do Balé Brincantes. Realizado em co-produção com a Portugal Produções, de Pedro Portugal, este espetáculo também participou do Tebo e arrematou vários prêmios.⁵

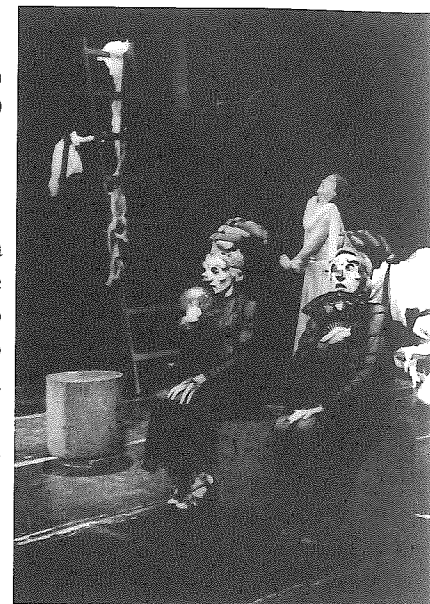
Elaney Acioly: A partir daí, outros autores foram sendo encenados.

Williams Sant'Anna: Exatamente. Em 1991, eu dirigi *Don Juan*, adaptação que fiz de *Don Juan Tenorio*, texto do espanhol José Zorrilla. Foi a primeira vez que resolvemos exercitar a comédia e, claro, fomos pesquisá-la bastante,⁶ mas acho que essa foi a nossa realização mais complicada porque o elenco, de doze pessoas, não conseguiu ser tão coeso como nos outros trabalhos. Vários atores convidados entraram no processo e não conseguiram compreender o que pretendíamos eu, Fábio Ferretti e Carlos Ataíde. No elenco, além de nós três, estavam Eduardo Melo, Werther Ferraz, Vera Lúcia Aguiar, Vanilson Freitas, Aldo Furtunato, Zuleika Ferreira, Cello Mello, Claudiné de Abreu, um

⁵ *Valsa nº 6*, que acaba de ganhar três prêmios no XI Festival de Teatro de Bolso do Recife (melhor atriz [Ana Márcia Melo], melhor diretor e melhor espetáculo [adulto]), encerra sua temporada no Teatro do Forte neste domingo (...). Na direção está Carlos Salles que procurou ressaltar o lado poético-infantil da personagem central, Sônia, num primeiro instante, deixando o segundo momento da peça para explorar sua maturidade, seu lado cruel. Por conta disso, o diretor optou por usar duas atrizes, Ana Paula D'Arte e Ana Márcia Melo. E para ressaltar substancialmente os seus dois lados, criou outros dois personagens, vividos pelos bailarinos Denilson Neves e Betânia Arcanjo, que representam a transitoriedade espiritual de Sônia". (Cf. CUNHA, Inês. Comédia e drama são a tônica de dois espetáculos em cartaz. *Diário de Pernambuco*. Recife, 16 de dezembro de 1990. Viver/Diversões/Roteiro. p. B-6.).

⁶ "O encenador Williams Sant'Anna diz que a releitura dramática de *Don Juan* pretende explorar os aspectos engraçados do famoso personagem sem contudo afastar-se do lado romântico que inspira e sugere, tanto assim que incluiu na adaptação poemas enamorados de Menotti Del Picchia e Manuzé, contrastando com a picardia do humor de Molière. 'Alegre e envolvente, jogando despojadamente o jogo do jogo, indo do grotesco ao sublime da condição humana (e do fazer teatral), nossa encenação pretende insuflar o espírito da audiência em cima de risos', diz Williams Sant'Anna". (Cf. COUTINHO, Valdi. *Don Juan* continua no Joaquim Cardozo. *Diário de Pernambuco*. Recife, 29 de maio de 1991. Caderno Viver/Artes Cênicas. s. p.).

Carlos Ataíde, Fábio Ferretti e Paulo de Pontes em
Dorotéia / 1990 (Foto: Deborah Valença)



comediante primoroso que hoje é cantor de banda de forró; Paulo de Pontes como ator coringa e Vanise Souza, que foi a última a entrar na peça, em substituição a uma atriz. Como não dava mais tempo de fazer o processo que a gente sempre gostou que é a prática de laboratórios, exercícios e muita pesquisa, disse para Vanise: "a bibliografia e os filmes são esses, veja tudo e volte para discutirmos". E ela, talvez pela pressa, pela necessidade de acompanhar o que já estava andando a um certo tempo, foi a pessoa que captou com maior sensibilidade o que queríamos.

Vanise Souza: Aceitei o convite pelo compromisso que o grupo tinha com a pesquisa. Mas, como Williams mesmo disse, simplesmente "fui jogada" em cena, e tive que absorver muita informação em pouco tempo. *Don Juan* era um espetáculo difícilíssimo de fazer, bastante dinâmico, com cenas que começavam ainda do lado de fora do Teatro Joaquim Cardozo, que aconteciam nas entradas laterais, com o público nos vendo pelas janelas, no urdimento, com atores descendo por cordas, chupando melancia em cena, tomando vinho. Era uma parafernália no palco, com tochas de fogo, explosões, e tudo isso com roupas de época do Século XVI, numa comédia tipo capa-e-espada. O pior é que a montagem era toda costurada por música ao vivo e aí preciso agradecer a Cello, que era o nosso preparador vocal e realmente teve muita paciência comigo, porque me fez cantar uma ária de ópera que jamais imaginei ser capaz. Graças a Williams, evolui muito como atriz. Eu o parabenizo pela paciência que teve com o grupo, porque ele realmente tentou trabalhar cada pessoa individualmente, mas faltava unidade à equipe.

Williams Sant'Anna: *Don Juan*, para mim, é um espetáculo emblemático da companhia porque fiquei bastante frustrado com ele, principalmente por não ter conseguido essa unidade na interpretação. Mas em compensação existiam momentos valorosos, de uma teatralidade ímpar. Tinha também uma interessante pesquisa musical de Cello, com trechos de óperas e músicas carnavalescas da época medieval.

Vanise Souza: A maior dificuldade nisso tudo, sem dúvida nenhuma, era o relacionamento entre as pessoas, já que alguns atores não levavam nada a sério. Com o tempo é que as amizades foram surgindo. O bom é que toda essa convivência na Thésis foi um período de

muito aprendizado para mim. Não só por *Don Juan*, mas também por ter acompanhado alguns ensaios de *As criadas*, de ter visto o processo de trabalho desse clã, um clã realmente, difícil de entrar e até de se relacionar. Não sei se é porque sou muito dada e ficava bastante só na observação, mas acho que consegui conquistar essa turma assim.

Elaney Acioly: E quando surgiu *As criadas*?

Williams Sant'Anna: Antes de lançarmos essa obra-prima de Jean Genet, montamos um monólogo com Fábio Ferretti, *Ob-sessões*, para o projeto Quartas Em I Ato, no Teatro José Carlos Cavalcanti Borges. Tratava-se de uma colagem de três textos, inicialmente: a peça *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues; e os romances *O cobrador*, de Rubem Fonseca e *Nossa Senhora das Flores*, de Genet. Numa segunda versão, foi incluída a peça *Entre quatro paredes*, de Jean Paul Sartre. A proposta era discutir a sexualidade, o amor e a revolta do homem diante das injustiças. Romualdo Freitas foi convidado a dirigir o trabalho e Carlos Ataíde e Ana Cecília participaram como contra-regras em cena. Em agosto de 1991, a peça chegou a ir para o VIII Festival Nacional de Monólogos de Franca, São Paulo, e foi até premiada como melhor espetáculo, direção e iluminação, assinada por Augusto Tiburtius. Somente em 1992 passamos a trabalhar com o texto de *As criadas*, que eu já vinha namorando há tempos. A formação inicial do elenco era eu, Fábio Ferretti, Carlos Ataíde, Alexandre Sampaio, Paulo de Pontes e Cello Mello.

Alexandre Sampaio: No início da montagem de *As criadas*, Williams tinha uma proposta muito interessante de, a cada récita, fazer um revezamento entre eu, Fábio Ferretti e Paulo de Pontes na Madame e na Divina, personagem do romance *Nossa Senhora das Flores*. Mas, no decorrer dos ensaios, tive a sorte de ficar com a Madame sozinha para mim. Fábio ficou fazendo a Divina, e Paulinho me substituiu uma única vez, numa apresentação no teatrinho da UFPE. Um dos fatos curiosos da peça é que nós ensaiávamos na parte de trás do Teatro Joaquim Cardozo, onde funcionava a sala do CFA, e ainda com o espetáculo inacabado, Williams teve a feliz idéia de nos permitir, uma vez por semana, convidarmos amigos para mostrar algumas cenas, usando figurinos domésticos mesmo, só para saber a opinião deles. Era um processo de pesquisa completamente. Estreamos no Teatro do Parque, cumprindo temporada às quintas e sextas, no horário alternativo das 18h30.

Williams Sant'Anna: Fazíamos o espetáculo com as cadeiras do público no palco porque, desde o início, objetivamos manter uma relação diferenciada. Isso sem bancar os inovadores, até mesmo porque, na verdade, estamos sempre reproduzindo uma série de experimentações já feitas aqui. Pois bem, assim que os espectadores entravam na platéia do Teatro do Parque, encontravam um andaime bem no meio dela e nele, Cello vivia o San Genet Mendigo, lembrando o dramaturgo quando andou pela Europa mendigando, roubando, se prostituindo e adquirindo a experiência e a poesia que resultou

Ana Márcia Melo em *Valsa* nº 6 / 1990
(Foto: arquivo *Jornal do Commercio*)



na grande obra literária dele. Cello recitava um poema bastante erótico, um soneto luxurioso do italiano Pietro Aretino, poeta do Século XVI, com o personagem revelando que gostaria de enfiar o dedo em tal lugar... Com isso, a platéia já ia sentindo o clima meio pesado. Algumas pessoas nem escutavam o que ele dizia, passavam de cabeça baixa e iam se sentar nas cadeiras dispostas pelo palco como num quadrado. Ali, com as cortinas fechadas, o espetáculo acontecia como se fosse realmente num quarto, mas algumas cenas se passavam também no urdimento, pelas varandas laterais do teatro.

Alexandre Sampaio: Ganhamos a pauta para três meses no Teatro do Parque, informando que o espetáculo seria encenado com a platéia no palco e a cortina fechada. Nós mesmos pegávamos as cadeiras das frisas, cinquenta ao todo, já para não dar trabalho aos funcionários do teatro e, ao fim da apresentação, as colocávamos de volta. Acontece que a administradora do Parque na época, Maria Áurea, na segunda semana de apresentações, proibiu o uso das cadeiras e só soubemos disso quando estávamos maquiados. Em respeito ao público, fomos ao *hall* do teatro, montados como as personagens, e explicamos que só existiam duas opções: cancelar a apresentação ou fazê-la, se as pessoas concordassem em sentar no chão. E todas toparam. Na semana seguinte, conseguimos, graças a Manoel Constantino, algumas cadeiras do Teatro Barreto Júnior, mas como elas são muito largas, tivemos que reduzir a quantidade de público praticamente à metade.

Williams Sant'Anna: Com *As criadas* também fizemos uma temporada *sui generis* na Casa Azul, de Paulo Chaves, aos sábados e domingos, já que às sextas-feiras acontecia por lá um show de sexo explícito. Às vezes um público estranho ia nos assistir esperando ver sexo ao vivo também... Se bem que nossa montagem era muito sexual, tendenciosamente gay. Numa cena, Cello aparecia numa janela, e eu, como Claire, brincava inocentemente com o pênis dele ereto. O próprio Paulo Chaves aprontava das suas. Ele é jornalista, crítico de arte e resolveu, um dia, pôr um varal bem na entrada da casa, com fotos de homens nus penduradas, numa homenagem à homossexualidade de Genet. Lugar mais erótico do que esse, impossível! Mas acho que, mesmo assim, as pessoas se sentiam à vontade, porque fazíamos a peça na sala do Paulo, com o público sentando nos

móveis dele, ou seja, dando um caráter mais íntimo àquela relação.

Alexandre Sampaio: A Casa Azul era uma mansão da rua Amélia, e, nós, na brincadeira, considerávamos o Paulo Chaves um vampiro porque ele tinha mania de manter todas as janelas e portas fechadas. Em pleno meio-dia, não se encontrava um raio de sol entrando na casa. E ele ainda havia colocado, praticamente na calçada, a estátua de um anão com as calças arriadas e a genitália dura, à mostra. As pessoas ficavam abismadas com aquilo. Vários outros espetáculos também se apresentaram por lá. Bom, como se tratava de um espaço novo, que não tinha placa alguma, o nosso público era aquele que realmente curte teatro. Começamos com quinze ou vinte pessoas por sessão e, curiosamente, no dia em que tivemos a lotação máxima, uma média de quarenta pessoas, faltou luz e não pudemos continuar. Ainda tentamos fazer à luz das velas, mas, não deu.

Williams Sant'Anna: Fizemos ainda duas apresentações no Teatro Apolo, concorrendo ao prêmio Sated/Feteape de melhores do ano e eu fui indicado a melhor diretor de teatro experimental.

Elaney Acioly: E como vocês lidavam com as questões financeiras?

Alexandre Sampaio: Como estávamos fazendo com recursos próprios, uma parte da renda ficava para a companhia e o restante, dividíamos por igual. Mas chegou uma hora em que faltou dinheiro mesmo e recorremos a um grande amigo meu, José Cisneiro, que nos emprestou uma grana. Para saldar essa dívida, Williams criou o espetáculo musical *Pingos de amor não podem dar certo na luz da manhã*,⁷ apresentado por quatro terças-feiras seguidas num projeto do bar A Soparia, de Roger de Renor. Como era o dia-a-dia de um programa de rádio, cada ator escolheu uma música para interpretar. A minha era *Devolvi*, cuja gravação que conheço é de Dalva de Oliveira, e a de Carlos Ataíde era *Aquela menina em sua cadeira de rodas*. Fábio Ferretti, Paulo de Pontes e Williams Sant'Anna também estavam no elenco. Vestidos de forma andrógina e cantando ao vivo, com Cello nos teclados, fazíamos uma espécie de brincadeira, dramatizando as músicas, num esquete meio improvisado, meio ensaiado. Todo o cachê foi revertido para pagarmos esse empréstimo do meu amigo.

Williams Sant'Anna: Depois disso, começamos o processo de montagem para *As bestas*, peça que escrevi partindo de um texto trágico de Mário Farias Brasini e de um

⁷ Trata-se de uma sátira musical aos programas de rádio/auditório. O show é um misto de teatro e música e mostra, com muito humor, o dia-a-dia de um programa, numa fictícia rádio AM, com comerciais, novelas, entrevistas e, principalmente, a participação de cantores (ao vivo), nos estúdios. Um repertório de 15 músicas, que vão de Roberto Carlos a Carlos Alexandre; de Kátia a Dalva de Oliveira, passando por Rita Lee e grandes nomes da MPB. O show *Pingos de Amor...* faz uma homenagem kitsch às AMs do País". (Cf. Espetáculo kitsch musical é atração da Soparia. *Jornal do Commercio*. Recife, 19 de janeiro de 1993. Caderno C/Flash. s. p.).



Claudiné de Abreu, Cello Mello e Fábio Ferretti em *Don Juan* / 1991 (Foto: arquivo pessoal Williams Sant'Anna)

poema de Dione Barreto. A estréia aconteceu em 1993, no Cabo de Santo Agostinho. Já circulamos bastante por festivais e, até hoje, continuamos apresentando o espetáculo.⁸

Alexandre Sampaio: Quando participei do elenco d'*As bestas*, Luiz de Lima Navarro e Edes di Oliveira interpretavam as personagens principais, Laura e Alcina. Eu e Adão Veras fazíamos duas personagens de auditório que recebiam o público, com intervenções durante todo o espetáculo para deixar ainda mais claro o conceito de disputa na encenação e, claro, "tirarmos onda" com a platéia. Um episódio interessante dessa peça é que o administrador do condomínio Inês Andrezza, no Ipsep, querendo movimentar aquele local, considerado o maior condomínio popular da América Latina, nos convidou para uma apresentação lá. Garantiu carro de som circulando por toda a área, além de faixas anunciando "a vinda de uma grande comédia". Mas, infelizmente, não compareceu ninguém, além de meia dúzia de crianças que jogavam bola enquanto montávamos o cenário na quadra. O curioso é que ele se sensibilizou tanto por aquela situação, que fez questão de tirar do bolso o que não conseguimos na bilheteria. Isso nos deixou muito emocionados.

Williams Sant'Anna: Em 1995, remontei *As criadas* porque recebemos um convite de Sebastião Milaré, crítico teatral e coordenador de teatro do Centro Cultural São Paulo, para

⁸ O espetáculo *As bestas* fez apresentações até 2001, encerrando carreira no projeto Todos Verão Teatro, da Feteape, no Teatro do Parque. Na trajetória da peça, vários prêmios foram conquistados, entre eles, melhor direção (Williams Sant'Anna) e melhor ator (Múcio Vilella) no XIV Tebo; ator revelação (Eddie Ferreira), melhor texto e cenário (ambos de Williams Sant'Anna) e performance (Luiz de Lima Navarro e Múcio Vilella) no Festival de Teatro de Tuparetama; melhor espetáculo no Festival de Teatro de Serra Talhada (todos em 1993); classificação entre os cinco melhores espetáculos no XV Festiminas (MG/1995); e melhor figurino (Williams Sant'Anna) e melhor ator (Edes di Oliveira) no Festival Nacional de Teatro de Anápolis (GO/1997).

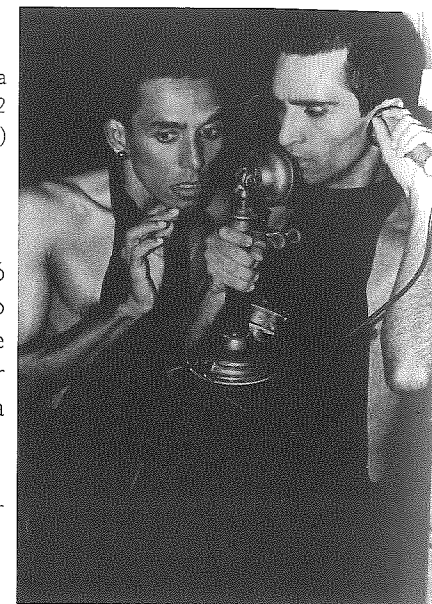
fazermos uma temporada por lá. Como a encenação não cabia no palco do Teatro Jardel Filho, foi montada uma tenda com rotundas pretas no foyer, e o espetáculo acontecia naquele espaço. Ficamos um mês em cartaz, de quarta a domingo, com um bom público, incluindo alunos de escolas de teatro freqüentando. Tivemos críticas interessantíssimas nos jornais.⁹ Isso fez com que, na volta para o Recife, fôssemos recebidos como um “espetáculo experimental de qualidade”. Antes, éramos uns “desvairados”, pessoas que achavam que estavam fazendo “um teatro de qualidade”. Uma história bem parecida com vários espetáculos que só são valorizados em Pernambuco quando a crítica de fora os referenda. Há pouco tempo, começamos a trabalhar *Yanos Adler*, de Luiz Felipe Botelho, com onze rapazes vivendo todas as personagens masculinas e femininas, nomes como Adriano Cabral, no papel-título, Ed Monteiro [Eddie Monteiro], Elton Bruno, Adão Veras, Luiz de Lima Navarro e Edes di Oliveira. O processo rendeu bastante, mas, infelizmente, o produto acabou não ficando pronto. Além disso, Luiz escreveu e encenou *O vôo negro do pássaro*, esquete feito especialmente para concorrer na Mocaspe – Mostra Cabense de Sketes e Poesias Encenadas. Para mim, Luiz é uma das grandes revelações da dramaturgia pernambucana.

Elaney Acioly: Williams, dá para citar as principais características que nortearam a Théspis?

Williams Sant’Anna: Primeiro, sempre fomos um grupo voltado à pesquisa, porque a gente sempre gostou muito de ler, de discutir tudo. Teve uma época em que eu praticamente morava no apartamento de Cello e essa convivência era muito interessante porque a gente discordava muito. O processo de montagem d’*As criadas*, por exemplo, foi extremamente gratificante mas de muitas discordâncias, ideológicas até, e a minha opinião nunca prevalecia por ser eu o encenador. Era sempre a opinião melhor justificada. Outra característica nossa era uma importante divisão de tarefas técnicas. Cello, por ter uma formação musical também, era responsável pela preparação vocal do elenco, pesquisa de sonoplastia e direção musical. Já Denilson Neves, bailarino de formação, assumiu a preparação corporal dos atores durante um bom tempo. Por fim, por opção, sempre fomos uma companhia de rapazes. De vez em quando é que temos umas musas inspiradoras.

⁹ “*As Criadas*, com texto do dramaturgo francês Jean Genet (1910-1986) e direção de Williams Sant’Anna, é uma peça de um mau gosto intencional. Os atores representam duas empregadas que planejam o assassinato da patroa. Solange (Carlos Ataíde) e Claire (Sant’Anna) põem o remédio Gardenal no chá de Madame (Fábio Ferretti). Com um figurino (Sant’Anna) que ‘despe’ os personagens – ficam praticamente nus – e quase nenhum cenário, *As Criadas* retrata um ambiente decadente e mórbido e conduz os espectadores ao inferno do ressentimento. É uma trama pesada, bem armada por esses atores travestidos, que não são homens ou mulheres, mas seres humanos distorcidos. Mas não é pesada ou séria demais, pois *As Criadas* tem um escracho que esvazia o sentido de tragédia e afasta o público de grandes sentimentos de culpa. (...) O mérito da montagem é fazer o texto de Genet fluir, com ironia e crueldade. E transmitir uma ambivalência de sentido, privilegiando a imaginação, a arquitetura de um assassinato que não se conclui. Existe uma agressividade e um desamparo”. (Cf. COSTA, Mônica Rodrigues. “*As Criadas*” explora mau gosto de Genet. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 26 de julho de 1995. Acontece/Especial – 1. s. p.).

Carlos Ataíde e Williams Sant’Anna
em *As criadas* / 1992
(Foto: arquivo pessoal Williams Sant’Anna)



Mas essa questão de quase sempre reunirmos só rapazes foi acontecendo naturalmente. Era um grupo que se identificava, até que um dia Fábio Ferretti me disse: “vamos assumir que gostamos de trabalhar com esse núcleo. Quando for preciso, a gente chama Vanise”.

Elaney Acioly: Em que ano a Théspis passou a ter um núcleo também em São Paulo?

Williams Sant’Anna: Na verdade, o endereço oficial da companhia era de Camaragibe por eu ser da cidade. Mas eu nem morava mais lá. Assim que voltamos do I Festival Nacional de Teatro e Dança, em João Pessoa, com *Dorotéia*, nossa sede passou a ser no Recife. Mas aos poucos a companhia foi se direcionando para São Paulo. Cello foi o primeiro a ir, em 1993. No ano seguinte foi a vez de Fábio e, depois, Carlos Ataíde. A idéia era todo o grupo ir. Eu mesmo fui, em 1994, e passei três meses lá. Com isso, desde 1993 a Théspis ficou dividida em três núcleos, no Recife, em São Paulo e no Cabo.

Elaney Acioly: E como a Théspis chegou no Cabo de Santo Agostinho?

Luiz de Lima Navarro: Nós tínhamos contato com o grupo desde quando Francisco Alves, ator cabense, participou de *Dorotéia*, e Williams foi presidente da Feteape, mantendo uma relação interessante com o movimento teatral da cidade. Ele sempre nos levou muita informação, na época em que existia, de fato, movimento de teatro no Cabo de Santo Agostinho. Quando Williams lançou a proposta de montar *As bestas* em 1993, um projeto antigo dele, convidou a mim, a Edes di Oliveira, que também é do Cabo; a Múcio Vilella, que morava na cidade na época; e a Eddie Ferreira, que é do Recife. Acho que em um mês e meio montamos a peça, com um processo bem diferente dos outros espetáculos da companhia porque estreamos o trabalho e começamos a lapidá-lo a cada apresentação. Isso se mantém até hoje. Essa é uma comédia super difícil de fazer justamente por tratar de um tema sério, a solidão humana. A trama mostra duas senhoras que só têm uma a outra como companhia, até que uma traição é revelada e elas são obrigadas a se suportar. A encenação se remete ao teatro popular porque as personagens representam



Edes di Oliveira e Luiz de Lima Navarro em *As bestas* / 1993 (Foto: arquivo pessoal Eddie Monteiro)

bonecas de pano de feiras; a linguagem traz elementos de identificação imediata com a platéia, além do cenário mostrar o colorido das casas do interior. Os debates após cada apresentação nos diversos festivais que participamos eram momentos bem legais, porque todos nós estávamos muito conscientes da forte fundamentação estética que permeia o espetáculo. O curioso é que, no Festival de Teatro de Guarimiranga, no Ceará, chegaram a dizer que *As bestas* era um besteirol, e o pesquisador Antônio Mercado foi logo argumentando: "trata-se de uma autêntica comédia popular". Acredito que todos nós que entramos na Théspis, e que somos do Cabo, tivemos uma maior consciência da importância da investigação no teatro, porque essa é uma companhia que prima pelo trabalho do ator. É tanto que no processo de *Yanos Adler* fizemos vários seminários. E a partir desse material, escrevi para a Théspis um esquete sobre a solidão, *O voo negro do pássaro*, e convidei Ed Monteiro e Totô Santos para participarem do elenco. Bom, eu me dedico a dramaturgia desde 1992, mas acho que não seria possível montar esse trabalho, que me deu os prêmios de melhor ator, texto e direção na Mocaspe em 1997, se eu não adquirisse todas as informações que tivemos. Para mim, a Théspis representa uma escola.

Alexandre Sampaio: A Théspis foi uma das minhas escolas, também. Mesmo *Pingos de amor não podem dar certo na luz da manhã*, que eu posso dizer que era um espetáculo experimental de muito improviso, ensaiamos bastante. E isso é o que mais me chama a atenção nessa companhia: a sua preocupação com a pesquisa, com o estudo, com uma cena mais bem elaborada e não gratuita, e que, acima de tudo, faça a platéia refletir.

Elaney Acioly: Houve alguma modificação na versão d'*As Criadas* levada para São Paulo?

Williams Sant'Anna: Como dei uma mexida, essencializando o espetáculo, ele ficou com uma roupagem mais arrojada. E essa é uma característica que gosto na Théspis: o

nosso teatro não está fechado. Em *As bestas*, por exemplo, depois de cinco anos de apresentações, resolvi reformular partes do texto. E os meninos têm uma disposição fantástica para isso. N'*As criadas* tivemos mudanças também, com parte do elenco modificado – Fábio fez a Madame no lugar de Alexandre; e Leonardo Albuquerque passou a ser a Divina – além do uso de adereços e músicas novas. O espetáculo no Recife tinha 1h50. Lá, fizemos com cerca de trinta minutos a menos. Bom, como a montagem primava por um certo humor, tínhamos receio da platéia paulistana. Sim, porque o público pernambucano entrava no jogo realmente – talvez por já sermos um povo brincante por natureza – mas os paulistanos são mais sérios. No entanto, tinha gente que via mais de uma vez porque nosso espetáculo era muito erótico, escatológico até, e isso chamava a atenção. Eu e Carlos Ataíde dávamos beijos alucinantes e cheguei a criar uma cena em que nossas personagens faziam sexo, um dado que Genet nem sugere, mas achei que, por ficarem tão secas por homem, as duas irmãs deveriam transar. Num determinado momento, eu me deitava no chão, Ataíde tirava os meus sapatos e começava a lamber meus pés alucinadamente, enquanto eu comia um cravo, até chegar a uma vagina imensa e maravilhosa que eu usava, criação do aderecista Paulo Babboni. Durante o sexo oral, eu, sempre gemendo, pegava no pé de quem estivesse perto. Aí, segurei no pé de um rapaz. Acreditam que ele tirou o sapato, a meia, e enfiou o pé dele na minha boca? Na hora eu pensei: "meu Deus, esse é o público frio de São Paulo?". Não tive outra opção: dei uma lambidinha no dedo dele, depois dei um beijinho de leve e o afastei para lá. Sim, porque se eu começasse a lamber o pé daquele homem, imaginem o que poderia acontecer! Por essa, dá para ver que o público paulistano foi muito participativo.

Elaney Acioly: O cheiro era um elemento fundamental dessa montagem, não?

Williams Sant'Anna: Sem dúvida. Todo o chão era coberto por flores murchas para exalar um odor quase vulgar. A Madame, por exemplo, usava um perfume, Airon, realmente para provocar. A idéia era que, ao entrar em cena, ela agredisse a miserabilidade da condição humana que as criadas viviam. Lá em São Paulo, algumas pessoas chegavam a tapar o nariz nesse momento. Quando vi *As boas*, versão que Zé Celso Martinez Corrêa deu ao texto, a Madame usava um casaco de vison e trazia um cheiro agradável. Eu não queria que a platéia se sentisse acariciada pelo cheiro dela. Queria que se sentisse agredida, enjoada. Milaré, quando foi à nossa estréia, e viu a mim e a Carlos Ataíde, como Claire e Solange, vestidos de macacão, com a bunda de fora, cantarolando uma música de cabaré logo na abertura, ele se sentiu entrando numa boate gay de quinta categoria. E era esse o universo que eu queria transportar.¹⁰

¹⁰ O programa do espetáculo traz o divertidíssimo registro: "Genet e a Théspis agradecem a: todas as baitolas, bibas, bichinhas si-si-si, boiolas, bofinhos de equê, damas de espada, entendidos, frangos, frescos, frutas, gays, goiabas, jaciras, lindas, mariposas, monas, pederastas, qualiras, rapazes com problemas atrás, tatas, travecos, veados e a todos os cafuzos odara".

Leidson Ferraz (da platéia): Williams, por que o processo de *Yanos Adler* acabou?

Williams Sant'Anna: Para responder, eu preciso relembrar alguns fatos. Quando os meninos foram embora para São Paulo, paulatinamente, eu lembro que comentei com Paulinho de Pontes: "se alguém me mandar procurar a minha turma, não vou sair do canto porque não sei onde ela está". Sim, porque Paulinho era do núcleo, do "clã", estava sempre junto, mas não liderava. Eu, Cello, Carlos Ataíde e Fábio é que nos revezávamos no comando. Isso tem a ver com o que você me perguntou. Por exemplo, eu tinha plena confiança que o trabalho de pesquisa musical seria coordenado por Cello harmoniosamente com a minha encenação, mas fiquei sem ele e esse foi um desfalque imenso. Quando Cello foi embora, Fernando Calábria assumiu a preparação vocal, assim como Romualdo Cavalcanti veio fazer a preparação de corpo para *Yanos Adler*. O problema é que, com Fernando, não consegui a mesma homogeneidade. Ele não gosta de ensinar e tinha dificuldades de trabalhar com atores que não têm a preparação vocal adequada. Já na questão do corpo, cheguei a trazer de volta Denilson Neves, de Salvador, para ele transmitir aos atores a linguagem corporal que eu gostaria que o espetáculo tivesse. Esse era outro desfalque. E para completar, Fábio Ferretti, que era o meu "mentor intelectual", que questionava toda a minha concepção sempre, constante e progressivamente – e isso era bom porque me desafiava e às vezes me fazia modificar tudo – foi embora, assim como Carlos Ataíde, que administrava as questões financeiras. Esse foi um desfalque maior ainda. No fim, acabei acumulando tudo, sustentando toda a parte técnica. Não agüentei e propus acabar *Yanos Adler*. Essa decisão foi extremamente dolorosa, mas eu não via nenhuma perspectiva da produção andar, mesmo com a ajuda administrativa fundamental de Ed Monteiro e com sessenta por cento do cenário e dos figurinos prontos. No fundo, eu não sentia uma predisposição nas pessoas para tanto, por falta de tempo, por falta de experiência mesmo. Costumo dizer que sou muito incompetente para produzir.

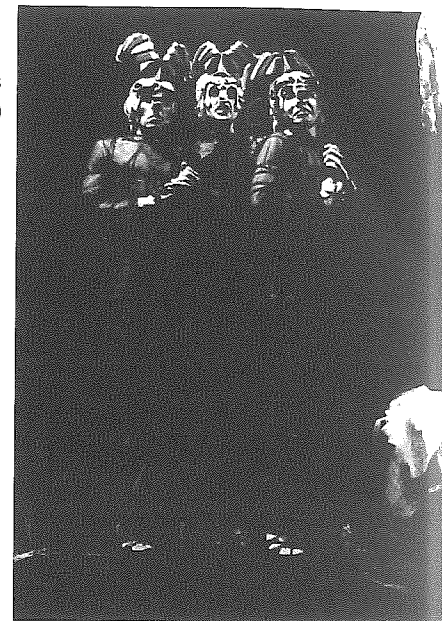
Leidson Ferraz (da platéia): Vocês sempre bancaram as despesas dos espetáculos?

Williams Sant'Anna: Sempre, e quase nunca tivemos retorno financeiro. Em *Valsa nº 6*, por conta da parceria com Pedro Portugal, Carlos Salles e ele arcaram com tudo. *Dorotéia* veio de um dinheiro que eu iria comprar meu carro. *Dom Juan* foi o nosso espetáculo mais caro, por conta das roupas de época, e Fábio Ferretti e Carlos Ataíde seguraram toda a administração no cartão de crédito. *As Criadas* foi bancada por quem fez a peça. A única exceção foi *As Bestas*, produzida com um dinheiro que eu e Eddie Ferreira tínhamos e, pela primeira vez, deu certo, porque no primeiro final de semana o espetáculo se pagou.

Elaney Acioly: E como encenador, quais foram suas maiores influências?

Williams Sant'Anna: Eu sou fruto de todos aqueles que me dirigiram, de tudo que eu

Carlos Ataíde, Sebastião Câmara e Paulo de Pontes
em *Dorotéia* / 1990 (Foto: Deborah Valença)



já vi no teatro e gostei. Uns me influenciaram mais, como João Denys, que nunca me dirigiu, mas tenho uma identificação maior com as encenações dele; com Marco Camarotti, meu mestre e diretor da versão do *Auto da Compadecida* que faço na Dramart Produções; com vários encenadores que foram meus professores, como José Francisco Filho, Carlos Bartolomeu, Lúcio Lombardi, Antônio Cadengue. E a gente acaba utilizando expressões dessas pessoas, dessas relações. Bom, tudo que fazemos é uma impressão desse caleidoscópio que a gente vive e a Théspis é muito fruto disso tudo.

Cia. Théspis de Repertório – Montagens

1989 *Quadros inacabados*

Texto (colagem a partir das peças *A mulher sem pecado*, *Álbum de família*, *O boca de ouro* e *Anjo negro*): Nelson Rodrigues. Adaptação: Fábio Ramos (Fábio Ferretti). Direção: Carlos Salles. Sonoplastia: Augusto Valença. Figurinos: Francis de Souza e Denilson Neves (Denny Neves). Iluminação: Jorge Clésio e Méri Lins. Coreografia: Denilson Neves (Denny Neves). Elenco: Fábio Ramos (Fábio Ferretti), Eliana Domingues, Denilson Neves (Denny Neves) e Luiz Felipe Botelho (voz em off).

1990 *Dorotéia*

Texto: Nelson Rodrigues. Direção e cenário: Williams Sant'Anna. Figurinos: Francis de Souza e Williams Sant'Anna. Preparação vocal: Eduardo Góes. Sonoplastia: Williams Sant'Anna e Tchello Intarsiato (Cello Mello). Adereços: Fábio Caio. Maquiagem: Sérgio Ricardo. Elenco: Williams Sant'Anna, Tião Filho

(Sebastião Câmara), Fábio Ramos (Fábio Ferretti), Carlos Ataíde, Denilson Neves (Denny Neves), Francisco Alves, Paulo de Pontes e Marcelino Dias (participaram ainda, eventualmente, Nara Sales e Claudiné de Abreu).

Valsa nº 6

Texto: Nelson Rodrigues. Direção: Carlos Salles. Sonoplastia: Luiz Felipe Botelho. Iluminação: Luciano Ferreira. Maquiagem: Méri Lins e Denilson Neves (Denny Neves). Produção executiva: Pedro Portugal, Carlos Salles e Williams Sant'Anna. Elenco: Ana Paula D'Arte, Ana Márcia Melo, Betânia Arcaño e Denilson Neves (Denny Neves). Realização em parceria com a Portugal Produções.

1991 *Don Juan*

Texto: José Zorrilla. Adaptação, direção e figurinos: Williams Sant'Anna. Cenário e maquiagem: o grupo. Ade-

Fábio Ferretti e Williams Sant'Anna em
As criadas / 1995 (Foto: José Metódio/
Arquivo pessoal Williams Sant'Anna)

Sant'Anna. Maquiagem: o grupo. Preparação vocal e incidência sonora: Cello Intarsiato (Cello Mello). Elenco: Williams Sant'Anna, Carlos Ataíde, Fábio Ferretti, Cello Intarsiato (Cello Mello) e Alexandre Sampaio (eventualmente substituído por Paulo de Pontes).

1993 *Pingos de amor não podem dar certo na luz da manhã*

Roteiro: Fábio Ferretti e Williams Sant'Anna. Direção: Williams Sant'Anna. Cenários, figurinos, maquiagem, seleção musical e coreografias: o grupo. Arranjos musicais e músico: Cello Intarsiato (Cello Mello). Elenco: Alexandre Sampaio, Carlos Ataíde, Fábio Ferretti, Paulo de Pontes, Williams Sant'Anna e Múcio Dias (Múcio Vilella, em eventual participação).

As bestas

Texto, direção, cenário, figurinos, adereços, maquiagem e sonoplastia: Williams Sant'Anna. Elenco (em revezamento constante): Edes di Oliveira, Luiz de Lima Navarro, Múcio Dias (Múcio Vilella) e Eddie Ferreira (participaram ainda Alexandre Sampaio, Francisco Alves, Ed Monteiro (Eddie Monteiro) e Adão Veras). Realização em parceria com Vultos e Voltas As-trais Produções Artísticas (VVAPA).

1995 *As criadas* (remontagem)

Adereços: Paulo Babboni e Gilberto Torrini. Elenco: Williams Sant'Anna, Carlos Ataíde, Fábio Ferretti, Cello Intarsiato (Cello Mello) e Leonardo Albuquerque.

1992 *As criadas*

Texto: Jean Genet. Tradução: Lemuel Guerra. Direção, figurinos, cenário, adereços e iluminação: Williams

reços: Claudiné de Abreu. Pesquisa musical e sonoplastia: Tchello Intarsiato (Cello Mello). Elenco: Williams Sant'Anna, Vanise Souza, Eduardo Melo, Carlos Ataíde, Fábio Ferretti, Zuleika Ferreira, Werther Ferraz (eventualmente substituído por Paulo de Pontes), Vera Lúcia Aguiar, Vanilson Freitas, Aldo Furtunato, Tchello Intarsiato (Cello Mello) e Claudiné de Abreu.

Ob-sessões

Texto (livre adaptação das obras *O cobrador*, de Rubem Fonseca, *Nossa Senhora das Flores*, de Jean Genet, *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues e *Entre quatro paredes*, de Jean Paul Sartre): Fábio Ferretti. Direção, figurinos e cenografia: Romualdo Freitas. Iluminação: Augusto Tiburtius. Sonoplastia: Tchello Intarsiato (Cello Mello) e Williams Sant'Anna. Elenco: Fábio Ferretti, Carlos Ataíde e Ana Cecília.



Os Comilões, personagens do espetáculo *Varieté ou Show do Famoso e Cia* / 1985 (Foto: Carla Denise)

* Registro ainda a realização do esquete *O voo negro do pássaro* (1997), com texto e direção de Luiz de Lima Navarro.

Uma história desenhada em formas e bonecos

por Kyara Muniz de Sá*

Ator, bonequeiro, ator-manipulador, titeriteiro, mamulengueiro, diversos nomes dizem do artista que trabalha com teatro de animação, e estes nomes fazem parte da minha história. Conviver com o teatro de animação é um investimento especial; ser artista-bonequeira é mergulhar num universo de possibilidades infinitas ao lidar com formas, bonecos, objetos, vozes, gestos... e meu percurso neste universo começou junto ao Mão Molenga Teatro de Bonecos, trupe liderada por Fábio Caio, Fátima Caio, Marcondes Lima e Carla Denise.

Ao longo de sua trajetória em teatro, vídeo, textos originais e formação em teatro de animação, este grupo tem desenvolvido pesquisas em teatro de bonecos e formas animadas e realizado diversos trabalhos para vídeo. A partir de 1998 o projeto mais importante deles se configura na série *500 anos*, realizado pela Massangana Multimídia (Fundação Joaquim Nabuco) para a TV Escola / MEC e veiculado em todo o país. A série, protagonizada por bonecos, reproduz personagens, principais acontecimentos e o cotidiano nos diferentes períodos da história brasileira, apresentando um painel sociocultural de cada época.

Participar desta experiência como atriz-manipuladora foi singular no que se refere a uma prática que aprendi fazendo, atuando todos os dias, durante meses, ao lado de profissionais das artes cênicas e dos técnicos, produtores e diretores que, juntos, constituíram aquele projeto. A etapa de confecção possibilitou um estreito contato com a descoberta de novos jeitos de construir o boneco. Papel, cola, massa, tinta, madeira, tecido, espuma, eram os ossos, pele e órgãos daqueles seres-bonecos que ali nasciam. O resultado se consolidou em quatro módulos de seis a oito episódios cada, finalizados em 2002, e o Mão Molenga foi peça fundamental para a efetivação e o sucesso desta importante iniciativa.

As produções para teatro do Mão Molenga, em sua maioria, caracterizavam-se pela atuação no interior de uma tenda (bonecos de luva com boca articulada, também chamados de marote e bonecos de vara), com personagens confeccionados basicamente em espuma e tecido. A partir do trabalho com o projeto *500 Anos*, eles ganharam outra estética, uma forma mais escultórica (a partir das técnicas de papel machê) que foi levada para as produções seguintes. Isso se configura como um ensaio para a realização de um experimento diferente do que vinha sendo apresentado até o momento, pois havia necessidade de avançar nas pesquisas fora da tenda, incluindo a descoberta de novas estéticas do boneco, explorando diferentes possibilidades que o teatro de animação vem apontando para as realizações cênicas.

* Atriz, bonequeira e arte-educadora, colaboradora do Mão Molenga Teatro de Bonecos desde 1995.

Com o espetáculo comemorativo dos vinte anos de atuação ininterrupta do Mão Molenga, *Babau ou a vida desembastada do homem que tentou engabelar a morte*, em 2006, esta possibilidade de "sair da tenda" começa a se desenhar, e outros aspectos também se revelam. O grupo dedica o trabalho ao mamulengo tradicional de Pernambuco, como homenagem ao teatro popular de bonecos e à sua própria arte. Nesta montagem, destaca-se o universo de seus criadores como uma maneira de buscar, na tradição do teatro popular de bonecos, aspectos de renovação à arte teatral contemporânea, utilizando ainda o meta-teatro para contar a história do mamulengo através do próprio mamulengo, contemplando elementos como trilha sonora e texto originais, cenografia e iluminação que remontam a um tempo e espaço próprios, e bonecos e técnicas de manipulação diversas que revelam a busca do grupo em explorar o teatro de animação em suas diferentes possibilidades.

Este espetáculo possibilitou também a troca de informações com estudiosos, através de debates e oficinas com grupos de outros Estados, e com o público em demonstrações de ensaio aberto. Além da montagem, outras ações marcaram as comemorações dos vinte anos: a exposição *A Arte do Mão Molenga*, com os principais personagens para vídeo criados pela companhia; a aula-demonstração *Bonecos no mundo*, onde foi oportunizado ao público uma visão abrangente sobre o universo do teatro de formas animadas, e um curso de bonecos para atores e oficinas para educadores, adolescentes e jovens. Todas essas ações aconteceram no Centro Apolo-Hermilo, no Recife.

Além de renovar as pesquisas em teatro de animação, com *Babau ou a vida desembastada do homem que tentou engabelar a morte* o grupo experimenta a trajetória inédita de circulação pelo país, a partir do Projeto Palco Giratório, do Sesc, onde realiza diversas apresentações em cidades da Paraíba, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Roraima, Pará, Amazonas, Rio Grande do Norte, Distrito Federal, Santa Catarina, Bahia, Ceará, Alagoas e São Paulo, para diferentes públicos. Um fato interessante aconteceu na cidade de Belém - PA, onde centenas de pessoas lotaram o teatro, deixando praticamente a mesma quantidade do lado de fora sem possibilidade de assistir ao espetáculo.

A troca de experiências com o público e profissionais de outras cidades também se configura na realização de oficinas e palestras ministradas. Este aspecto confirma a importância do trabalho do Mão Molenga em diferentes campos de atuação, tendo sua trajetória marcada pela diversidade profissional e artística em teatro de animação. O alcance nacional não só ampliou a visibilidade, como enfatizou a importância histórica da companhia, trazendo uma significativa contribuição para minha história profissional e para a história de tantas pessoas ligadas diretamente ou não a este grupo. O que tem de específico, de *sui generis*, e torna diferencial o trabalho desta trupe nasce da soma de competências que se investe a cada idéia, a cada ação traduzida em bonecos, formas, cores e gestos animados.

Mão Molenga Teatro de Bonecos

Data: 27/10/1998.¹ **Mediador:** Leidson Ferraz.

Expositores: Carla Denise, Fábio Caio, Fátima Caio, Ismael Portela e Marcondes Lima.

Leidson Ferraz: Pela primeira vez neste projeto, conheceremos uma turma que se dedica ao teatro de bonecos. Vamos saber, então, como surgiu o grupo Mão Molenga.

Fábio Caio: Desde adolescente sou um fazedor compulsivo de bonecos, mas somente em 1983 matriculei-me num curso com João Denys e Armia Escobar, na Fundação Cecosne [Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste]. O objetivo era muito mais entender a alma do boneco mas, ao final das aulas, criei com tecido e espuma o Fanhoso, que não é bicho nem gente. É uma “coisa fofa” de cara peluda. A partir de então, participei de outras oficinas de teatro de bonecos, inclusive junto a minha irmã, Fátima Caio, até ingressar no curso de Artes Cênicas da UFPE. Foi lá que conheci Marcondes Lima, meu colega de turma. Carla Denise era aluna de Comunicação Social. Nossa ligação aconteceu no final de 1984, quando Manoel Constantino nos convidou para fazer parte do grupo Cara Pintada, voltado para o teatro com atores. Com bonecos, só comecei a trabalhar, de fato, quando recebi um convite de Eliza Teixeira, uma paulista que veio morar em Pernambuco e já se dedicava profissionalmente a animar festas de aniversário com uma tenda. Quando conheci o material dela, e principalmente o acabamento dos bonecos, aquilo tudo foi fascinante para mim e assim que Eliza decidiu montar uma equipe de trabalho, convidei Carla e Marcondes para estarem conosco. Surgiu, assim, o Mão Molenga Teatro de Bonecos. Passamos quase um ano juntos, circulando por festas de aniversário com um show de variedades, mas, como não tínhamos uma frequência de espetáculos tão grande, Eliza precisou voltar para São Paulo e, claro, levou tudo o que tinha. A partir daí, nós três ficamos com um equipamento de som e dois bonecos na mão, o Fanhoso e a Cia – outra personagem “fofa” que eu havia criado. Depois de meses juntando dinheiro para comprarmos canos e lona para uma nova tenda, e pedaços de pano para construirmos nossos primeiros bonecos, estreamos em 1987 o espetáculo *O retábulo da Barafunda*, já com minha irmã Fátima Caio substituindo Eliza.

Carla Denise: A identidade de grupo surgiu com essa nova formação, desde janeiro de 1986, e a partir daí nossos primeiros bonecos feitos em conjunto. Eu, na realidade, ficava com o “serviço sujo”, cortar, lixar, e Fátima entrou nessa um pouco depois. Já Fábio e Marcondes lidavam mais com o processo de escultura e modelagem dos bonecos. Como resultado disso tudo, surgiram os personagens de *O retábulo da Barafunda*, cujo

¹ Antes do bate-papo, o grupo apresentou uma série de personagens em cenas de puro improviso com a platéia.



Fanhoso e Cia, personagens de *Varieté* ou *Show do Fanhoso e Cia* / 1985 (Foto: Carla Denise)

texto e a direção foram assinados coletivamente. No começo da nossa história, não tínhamos um diretor específico, porque quem estava fora da cena ia dirigir quem estava dentro. Quanto ao texto, até tentamos construir algo mais ordenado, mas, no fundo, todo mundo interferia, e isso acontece até hoje, o que acabou sendo muito bom.

Marcondes Lima: Começamos todos muito jovens e, como vocês sabem, mesmo Pernambuco sendo o berço dos mamulengos, não existe uma escola de teatro de bonecos no Recife, muito menos de dramaturgia nesta área.² Então, o único jeito da gente aprender, era ler bastante teatro, escrever histórias e ir testando com o público. Bom, como os pais de Fábio moram num condomínio na Madalena que tem um corredor comprido que a gente chama de O Beco, lá virou o nosso *point* de experimentação. Com o espetáculo “feito”, íamos para O Beco mostrar aos amigos e pessoas da comunidade, incluindo uma meninada de origem mais simples, tentando ver a reação do público. Depois disso, conversávamos com as pessoas e íamos discutir entre nós o que deu certo ou não. Este processo vem acompanhando a vida do nosso grupo desde o início.

² “São esparsas as experiências no sentido de absorver os conhecimentos, as técnicas e os princípios mantidos por artistas do povo através de suas práticas tradicionais seculares. No que se refere à apropriação do saber dos mamulengueiros para a cena pernambucana, talvez as experiências de maior relevância tenham sido vivenciadas no âmbito interno de dois grupos: o Teatro Popular do Nordeste e o Mamulengo Só-Riso. São de Hermilo Borba Filho e de Fernando Augusto Gonçalves Santos, os respectivos fundadores dos grupos citados, os principais estudos que tratam especificamente do Mamulengo (...), analisando e discutindo essa manifestação como concepção teatral, nos aspectos plásticos, dramáticos e culturais. Tais estudos, juntamente com as investigações mais recentes de Marco Camarotti (*Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*. Recife: UFPE, 2001), constituem-se como importantes contribuições para o reconhecimento do Mamulengo como uma forma de expressão dramática legítima e não como simples folguedo”. (Cf. LIMA, Marcondes. O que é mesmo mamulengo? *arRecifes conexões* / Revista do Conselho Municipal de Cultura. Recife, dezembro 2004. Ano 29, nº 9. p. 30-31.).

Carla Denise: Claro que agora é possível falar disso com a maior tranquilidade, mas já tivemos cada quebra-pau!

Gregório Gomes da Silva (da platéia): Porque o grupo se chama Mão Molenga?

Marcondes Lima: Na cultura popular, dizem que um bonequeiro para poder fazer bem seus bonecos e saber brincar com eles – brincar no sentido da sua função –, tem que ter a mão mole ou a mão molenga. Foi essa brincadeira que deu origem a palavra mamulengo.³ Embora a gente não se dedique a esse gênero, quis homenageá-lo. No entanto, ainda conservamos algo do mamulengo original porque criamos um roteiro, mas trabalhamos sempre com a improvisação.⁴ Excetuando um único espetáculo, *O sem nome*, de 1992, mantemos esta forma de construção até hoje.

Leidson Ferraz: E do que tratava *O retábulo da Barafunda*?

Fábio Caio: O Fanhoso, esse meu primeiro personagem, resolve abrir concurso para montar um show de variedades com bonecos. No meio de inscritos, surge a Barafunda, uma bruxa azul que sonha em ser atriz, tanto que se diz disposta a fazer qualquer papel. O problema é que ele a quer como bruxa no elenco. Com raiva, a Barafunda toma o teatro para si e transforma o Fanhoso num boneco inanimado. Mas, como ela não entende de administração teatral, o show vira uma confusão. O curioso é que muitos desses primeiros bonecos já nem existem mais. O uso constante os destruiu ou a gente os transformou numa outra coisa. E isto acontece bastante porque todo mundo aqui é transformador, aí, adeus passado do grupo. Fátima era quem vivia a nossa estrela, a Barafunda.

³ "A origem semântica de maior aceitação para o termo Mamulengo está na conjunção de duas palavras: mão e molenga, que significaria algo como mão mole, em referência à habilidade dos atores em manusear os bonecos. Mas esta forma de teatro no Brasil tomou várias denominações que carregam as características da região onde se encontra. Tudo leva a crer que as primeiras artes dramáticas com a participação de bonecos surgiram da necessidade de difundir e preservar o sentimento de fé do povo. Isso justifica as principais teorias sobre o surgimento do Mamulengo em Pernambuco. Acredita-se que sua origem se deu com a criação dos presépios animados, em conventos e igrejas franciscanas. As encenações, que eram exibidas dentro dos templos, ganharam as sacadas, os pátios e depois as praças, onde se tornaram manifestações profanas". (Cf. Mão Molenga. *Cidade Nova*. Junho/1999. p. 17.).

⁴ "Através dos bonecos, o povo se identifica com suas alegrias e suas tristezas, com seus temores e sua fé, com o esmagamento dos seus direitos e sua ânsia de liberdade. Os mestres criam os gracejos na hora, ao sabor das circunstâncias, dependendo completamente do público (...) Saliente-se também a liberdade poética e artística com que os bonecos reduzem o mundo e os homens a simples pedaços de madeira que, animados, criam o espetáculo. Por isso, prescindem de justificativas morais ou psicológicas. (...) São seres do inesperado, imprevisíveis, a quem tudo é possível e permitido, independentemente por completo das leis que regem os humanos, atingindo o cômico pela imitação exacerbada dos gestos, das maneiras de cantar, falar e agir dos humanos". (Cf. GONÇALVES, Fernando Augusto. *O Sesi Bonecos. Sesi Bonecos do Brasil – Catálogo 2004*. Recife. p. 09.).



Barafunda e Rafaelo, personagens de *O retábulo da Barafunda* / 1987 (Foto: Carla Denise)

Fátima Caio: Sou psicóloga e fui a última pessoa a entrar no Mão Molenga. Eu era extremamente tímida, ainda sou um pouco, e o teatro me ajudou nesse processo. No início, não conseguia falar com o boneco se não fosse atrás da tenda escondida e imaginei como foi difícil fazer uma personagem principal, logo de cara, principalmente para encontrar a voz dela. Mas, confesso, a Barafunda teve inspiração na minha querida irmã, Nelma Caio, que nos ajuda bastante nos espetáculos.

Marcondes Lima: Estreamos *O retábulo da Barafunda* na Galeria Metropolitana de Artes Aloísio Magalhães, que agora se chama Mamam [Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães], graças a um entusiasta do grupo, Nilson de Moura, que nos deu grande força para ficarmos em cartaz. Nilson é um dos fundadores do Mamulengo Só-Riso e, na época, era funcionário da Fundação de Cultura do Recife. Uma vez ele nos assistiu e disse: "esses meninos têm futuro!". Tanto que chegou a pagar táxi para irmos à Secretaria de Educação para articularmos venda de espetáculos. Foi Nilson também quem trouxe Fernando Augusto, parceiro dele na fundação do Só-Riso, para nos ver, e Carla e eu acabamos sendo convidadas para o elenco de *Olinda olanda olindamente linda*, mas só eu permaneci no grupo.

Fábio Caio: Inicialmente, íamos cumprir dois meses de temporada, mas o sucesso foi tão grande que a gente conseguiu ficar por quatro meses, sempre com casa cheia. O espaço tinha capacidade para oitenta espectadores por sessão. E olha que nem tínhamos um forte esquema de divulgação, a não ser cartazes. O que funcionou realmente n'*O retábulo da Barafunda* foram as notinhas nos jornais e, claro, o boca a boca.

Marcondes Lima: Uma fase de muita experimentação nossa aconteceu quando Fábio foi dono de um bar chamado De Vento em Popa, na Madalena, nosso reduto de apresen-



Flores e Sapinho, personagens de *Espetáculo de variedades ecológicas* / 1990 (Foto: Carla Denise)

tações memoráveis, que ficaram perdidas no tempo porque eram únicas.

Fábio Caio: Nesse período, realmente a gente se inspirava em criar. Eu costumava abrir o bar aos domingos à tarde e fazíamos *performances* e brincadeiras para crianças.

Carla Denise: À noite, sempre rolavam *performances* nossas para os adultos. Ismael Portela, que trabalhou conosco no Cara Pintada, participou de um desses *happenings*, em que Marcondes chegou a fazer a Jessica Rabbit, personagem do filme *Uma cilada para Roger Rabbit*. Chegamos a apresentar também uma *performance* intitulada *Angústia fe-roz*, com roteiro criado a partir de filmes *trash* e de terror. Nessa época fizemos um curso de voz muito bacana com Uziel Lima, que nós conhecemos no Só-Riso. Era uma preparação vocal pensando no ator como um ser completo, e isso nos ajudou muito.

Fábio Caio: Como o nosso repertório estava ficando cada vez mais legal, a gente saiu encarrilhando um monte de atividades⁵ e fizemos o espetáculo *Doutor Eulâmpio e a máquina fantástica*, a pedido de Teresa Noronha, diretora do Centro Eulâmpio Cordeiro, que mantém um trabalho de prevenção ao uso de drogas. Ela pediu que criássemos algo para jovens e adultos a partir deste tema, e decidimos não falar abertamente das drogas, mas do

⁵ "Divulgar a arte do boneco e oferecer uma opção de lazer criativo para a garotada são os objetivos do 'Bazar Mão Molenga' que está acontecendo na rua Sabino Pinho, 214, na Madalena. No local, estão em exposição mais de 100 bonecos de vários tipos (decorativos, fantoches, bonecos de dedo e de vara) que seguem duas linhas: a ecológica, e a de personagens da literatura universal. (...) Esses últimos, bonecos de dedo, indicados para crianças de cinco a oito anos, vêm acompanhados de minitendas que imitam teatrinhos de bonecos". (Cf. Exposição de bonecos e espetáculo teatral marcam esta sexta. *Diário de Pernambuco*. Recife, 5 de outubro de 1990. Caderno Viver/Diversões. p. B-4.).

mal que substâncias estranhas fazem ao corpo, do quanto elas agridem e são nocivas. Eu interpretava um cientista que, através de uma máquina criada por ele, conseguia entrar no corpo humano para resolver vários problemas de saúde. Só que quem termina diminuindo e parando lá é o atrapalhado ajudante dele, o Paquito, vivido por Marcondes.

Carla Denise: Estreamos na Galeria Metropolitana, numa apresentação para pacientes, médicos e amigos convidados. Mas, depois disso, houve uma mudança de Governo, a direção do centro foi afastada e, por questões políticas, o projeto não seguiu adiante. Bom, como a premissa da montagem era interessante, readaptamos o trabalho e demos um direcionamento às ciências para a infância e a juventude, apresentando os principais órgãos do corpo humano e suas funções.

Fábio Caio: Foi graças a esse espetáculo, depois que mexemos no roteiro original, que fiz minha primeira viagem a trabalho com o teatro de bonecos. Fomos a Fernando de Noronha, em 1989, numa época em que não se tinha as facilidades de transporte de hoje. No finalzinho daquele ano, surgiu o Festival de Humor Para Teatro e Vídeo, iniciativa da Fundação de Cultura Cidade do Recife, e decidimos participar da competição com um novo trabalho: *A escolha de Sufia*.

Carla Denise: A trama era a seguinte: Fanhoso resolve montar uma versão de *Romeu e Julieta* e aproveitávamos isso para fazer um escracho com a situação de quem trabalha com os códigos teatrais. A Cia interpretava a Julieta porque já tinha tido experiências como atriz no cinema. Nessa época, Ruy Guerra tinha filmado *Kuarup* aqui e a comunidade artística inteira se engalfinhou para participar. A estréia foi no cinema Art Palácio, com todos felicíssimos em conferir o filme e se ver. Só que poucas pessoas apareceram, muito rapidamente. Mas a Cia estava no filme! Lembram da cena com a Cláudia Raia nua, na beira de um rio, segurando um ovo? A Cia era o ovo!

Fábio Caio: Aproveitamos que o teatro de bonecos é, por excelência, crítico e escrachado, e, durante os vinte minutos do nosso espetáculo, nada escapou.

Marcondes Lima: A peça era repleta de piadas e brincava com situações que aconteciam em algumas produções teatrais recifenses como, por exemplo, as dificuldades de elenco, os tropeços nos ensaios, um figurino que não fica pronto no dia da estréia. É tanto que o Romeu do Fanhoso vinha vestido de cangaceiro, com roupas emprestadas do TAP, e a Julieta como Scarlett O'Hara, usando um boá de penas cor-de-rosa! Os dois utilizavam ainda uma faca imensa para se matar, a única arma existente ali. Quando finalmente estavam "mortos", sentiam algo lhes fazendo cosquinha nos pés. Era a maravilhosa Sufia, uma barata enorme, duas vezes o tamanho dos bonecos, surgindo ao som de *Assim falava Zaratusta* e anunciando que já estava tomando conta do teatro.



Marcondes Lima, Fábio Caio e Ismael Portela em *O Sem Nome* / 1992 (Foto: Arnaldo Torres/Arquivo pessoal Carla Denise)

Carla Denise: Aquela era uma previsão do que iria acontecer com muitos teatros da nossa cidade... Bom, como o festival era competitivo, recebemos três indicações: melhor montagem, texto e interpretação. Não do Fábio, mas, do boneco Fanhoso, concorrendo com Júnior Sampaio, Augusta Ferraz e Valdi Coutinho em pé de igualdade. Vejam como o velho é bom! Mas não deixaram o boneco ganhar. Só levamos o prêmio de melhor texto.

Fábio Caio: Em seguida, fizemos uma peça baseada em elementos do nosso folclore, especialmente para a cidade paulista de Diadema: *As bravatas de Benta e Bastião*, com personagens inspirados em Mateus e Catirina. Neste espetáculo, Benta flagra o companheiro dela paquerando alguém e decide encontrar um novo amor na platéia. Era Fátima quem a interpretava, e ela saía da tenda, vestida como a boneca.

Carla Denise: Fomos convidados a se exhibir em praça pública, para uma multidão, durante o Festival de Contos e Cantos do Nordeste. Grande parte da população de Diadema é constituída por nordestinos e, na época, o prefeito da cidade era pernambucano. Ele quis levar para lá alguma manifestação cultural própria do Nordeste, daí veio o contato conosco. Nessa época, já fazíamos o projeto Mão Molenga: Da Escola ao Teatro, que durou muito tempo e ganhamos um bom dinheiro com ele. Eu e Kalyna de Paula ficávamos responsáveis pela venda de espetáculos, geralmente acontecendo nos teatros Apolo e Barreto Júnior. Depois, começamos a ir para escolas que tinham teatro.

Fábio Caio: Como tínhamos a facilidade de um palco móvel – a nossa tenda de bonecos, com iluminação e som próprios –, as escolas terminaram por preferir a segurança dos alunos dentro da própria instituição. E essa foi uma experiência muito interessante.

Leidson Ferraz: E quanto às festinhas de aniversário?

Fábio Caio: Eu mesmo cheguei a ganhar bem melhor do que qualquer ator em temporada nos teatros da cidade, porque não foram poucas as festas que fizemos.

Marcondes Lima: Começamos a conhecer o público infantil e suas possíveis reações exatamente nestas festas de aniversário e, também, como aprender a “dominá-lo”. Eu lembro de uma festa onde os pais ficavam num canto bebendo uísque e as crianças “tomavam conta da gente”. Sim, porque quando vi, tinha um pedaço de bolo no meu olho e eu estava tomando banho de guaraná. Aí, me perguntei: “será que quero isso para a minha vida toda?”. Mas foi a partir dessa relação que a gente começou a, de fato, saber como falar para esse público, muitas vezes disperso, e ter a atenção necessária dele.

Fábio Caio: O mais interessante era a nossa relação com os bonecos, cada vez mais íntima, até aprendermos a construir roteiros por encomenda, para escolas, empresas particulares e órgãos públicos, tendo como temas, controle de qualidade total, prevenção de acidentes, conhecimentos sobre o Recife, etc. O legal é que cada história partia da metateatralidade, com os bonecos quase sempre como integrantes de uma companhia de teatro.

Carla Denise: De acordo com a situação que nos é apresentada, a gente já sabe que tipos se adequam para criar um roteiro hipotético, tendo o humor como a grande tônica. A princípio, nossa criação era coletiva, mas de uns tempos para cá, a gente discute as tramas e eu escrevo os diálogos. Só que o texto acaba se transformando na cena.

Marcondes Lima: Além daquela experiência em praça pública na cidade de Diadema, fizemos uma série de espetáculos em feiras do interior pernambucano em 1989. Viajávamos sempre aos domingos, a convite do Programa Cidadão, projeto da Secretaria da Justiça no Governo Miguel Arraes, tentando conscientizar a população da importância de se ter documentos. Foi bem interessante porque a gente teve um contato com o povo que é próprio dos mamulengueiros.⁶ E tivemos que redimensionar muito do que a gente tinha aprendido. Por exemplo, em um determinado dia, não pudemos levar a nossa tenda

⁶ “Nem todas as formas de teatro de bonecos são Mamulengo, sendo verdadeira a premissa contrária (...). O material e os meios empregados na confecção dos bonecos; a dramaturgia, com temática e estrutura singular; a metodologia de trabalho do brincante; a forma particular como se relacionam bonequeiros, músicos e platéia; enfim, a técnica empregada na encenação, como um todo, são os elementos que devem ser considerados para uma correta utilização da palavra Mamulengo. Ela pode ser usada tanto para denominar os bonecos, como objeto escultórico, quando para definir a forma de representação teatral própria do povo pernambucano. (...) É curioso observar que, em diversos países, as representações tradicionais ou folclóricas com bonecos terminaram por receber o nome de seu personagem principal: na Inglaterra é conhecido como *Punch*; na Alemanha é *Kaspar*; *Karagöz* na Turquia; *Vidouchaka*, na Índia. Em vários estados brasileiros isso também acontece: João Minhoca, em Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo; Mané Gostoso, na Bahia; Cassimicoco ou Cassimiro Coco, no Piauí e Maranhão; João Redondo, no Rio Grande do Norte e Paraíba. Em Pernambuco essa tendência não se generalizou”. (Cf. LIMA, Marcondes. op. cit., p. 31 e 33.).

e fizemos o espetáculo sem ela, com os bonecos aparecendo nas nossas mãos. A surpresa: ninguém olhava para nós, e foi maravilhoso perceber isso. Acho que essa experiência foi um estímulo para fazermos um espetáculo que eu já citei aqui, *O Sem Nome*, quando demos um voo bem maior, dentro do projeto Quartas Em I Ato, da Fundação Joaquim Nabuco. Esta encenação nos exigiu muito tempo de preparação, uns seis meses só para construir os bonecos, e foi nossa proposta mais experimental.

Carla Denise: Marcondes, que dirigiu o trabalho, e eu, discutimos muito a adaptação do texto, porque ele mexe com valores sérios, como o poder de Deus, visto como um tirano e Lúcifer, um anjo decaído, angelical. Mas, a cada apresentação, ninguém prestava atenção no texto, só olhava para os bonecos. A manipulação era direta, com muitos seres absurdos em cena.

Fábio Caio: A estética dessa montagem era bem diferente da linguagem pela qual a gente se consagrou. Entravam em cena, por exemplo, personagens meio gente meio bicho e meio geringonça. Eu, interpretando Deus, usava um crânio aumentado e uma plataforma nos pés que me deixava com dois metros e meio de altura. Marcondes vivia o Lúcifer. Tudo inspirado na pintura de Bosch, o precursor do surrealismo. Toda semana um novo elemento cênico era acrescentado. Podemos dizer que foi uma experiência de teatro em *work in progress*. Infelizmente, fizemos apenas quatro apresentações de *O Sem Nome*. Se o tivéssemos mantido por mais tempo em cartaz, certamente ele estaria ainda no nosso repertório.

Marcondes Lima: Mas não tivemos a maturação necessária para o espetáculo, talvez pela complexidade da proposta em tão poucas apresentações, e também porque o palco do Teatro José Carlos Cavalcanti Borges era pequeno para ele. A história contava a tentativa de Lúcifer em fazer com que os homens percebessem que Deus não representa o bem. Por sua vez, Deus o perseguia tentando esclarecer aos humanos sobre o que, de fato, era o bem e o mal. Augusto Tiburtius fazia a luz e, pela primeira vez, contamos com outros atores no elenco: Ismael Portela, Verônica Drahomiro e João Maria. O Ismael, por exemplo, vivia um personagem surreal, meio rato, gente e árvore.

Ismael Portela: Minha primeira experiência em teatro aconteceu com o grupo Cara Pintada, como parte do meu processo dentro da universidade. Até que chegou um momento da minha vida que me defini como artista plástico e não como ator. Mas retornei ao palco com o Mão Molenga e isso foi muito bom porque praticamente voltei àquele convívio inicial. Nesse novo experimento, pude passar uns dois meses somente na preparação do espetáculo *O Sem Nome*, concebido a partir da obra do pintor holandês Bosch, que entre os séculos XV e XVI retratou cenas de pecado e tentação, recorrendo à utilização de figuras simbólicas, complexas. A montagem era bela e extremamente plástica para o meu olhar. Mas não sou ator. O teatro fez parte da minha formação como artista. Quanto à trajetória do

Princesa e Príncipe, personagens
de *Era uma vez* / 1993 (Foto: Carla Denise)

Mão Molenga, sempre cobrei que eles precisam fazer experimentações não só com o boneco dentro da tenda, mas sair dela também, como foi feito n' *O Sem Nome*. Até porque eles já têm maturidade para experimentar voos cada vez mais ousados.

Carla Denise: Marcondes lembrou um dado interessante: o prazo longo que a gente viveu para fazer este espetáculo. Hoje, nosso processo já está um pouco mais rápido, mas ainda continua com um elemento diferente a cada nova apresentação. E a gente pensava que essa nossa forma, de constante transformação, era incorreta, porque passávamos um tempo danado experimentando a montagem. Com a publicação de alguns livros sobre teatro de bonecos, descobrimos que o processo de outros grupos do mundo têm similaridades com algumas práticas nossas. Mas passamos muitos anos tentando não ser o que nós éramos, esse jeito meio "barafúndio" de ser.

Marcondes Lima: Uma descoberta fundamental para o nosso aprendizado como atores é que certos limites do boneco são muito claros e se você extrapola esse limite, o boneco se quebra. Por mais que se preveja todos os problemas, é fundamental se adequar à característica física dele, ao peso, ao tamanho, à problemática da articulação. Eu, como ator, quando estou fazendo com o meu corpo, tenho que perceber isso também e não "quebrar" o personagem me impondo a ele. Essa foi uma lição importante.

Carla Denise: Outro trabalho nosso é o musical *A cartola encantada*. Trata-se de uma brincadeira *nonsense*: um Sapo apresentador sonha em ser mágico, mas nenhuma de suas mágicas dá certo. Numa delas, surge o Juvenal, um rato vilão que teima em ficar no espetáculo, aprontando mil e umas. Colocávamos em cena animais e plantas com características humanas, incluindo a famosa macaca Heleninha, uma cantora, verdadeira estrela vivida por Fábio Caio. Outro musical que fizemos foi *Era uma vez*, novamente com a bruxa Barafunda em cena, desta vez querendo ser princesa no lugar da Rapunzel. Essas peças continuam até hoje no nosso repertório. Como são dois espetáculos de tenda, fizemos inúmeros aniversários e visitas às escolas. Nunca uma temporada em teatro convencional.

Marcondes Lima: Modéstia à parte, *A cartola encantada* é um verdadeiro best-seller



do teatro pernambucano, porque o espetáculo vara anos, mas infelizmente não contabilizamos o número de apresentações.

Leidson Ferraz: E quanto às experiências em vídeo?

Fátima Caio: Estreamos na telinha em 1991, fazendo uma historinha para uma campanha de São João da TV Jornal. No ano seguinte, mais seis pequenas histórias, cada uma de um minuto e meio. Fizemos tudo dentro da tenda porque a idéia era mostrar um teatro de bonecos mesmo, contando curiosidades do período junino. Em 1994 a TV Jornal nos convidou para fazer uma nova série: *Vamô sê cumpade*. Dessa vez, eram várias historinhas. Uma mostrava um casamento matuto; outra dava uma receita de uma comida; numa outra, várias garotas faziam simpatias para se casar. Fizemos estes trabalhos em parceria com a TV Jornal e contamos com o apoio imprescindível de Valdir Oliveira.

Carla Denise: Todos os roteiros foram feitos por mim e Marcondes em discussão com o grupo. Desde 1991 estamos lidando muito com vídeo. Nosso mais recente projeto chama-se *500 Anos: um novo mundo na TV*, parceria com a Fundação Joaquim Nabuco. Éramos nós quatro como manipuladores, além da Kyara Muniz de Sá, com direção de Luiz Felipe Botelho. No total, são seis programas de seis a dez minutos cada, feitos para o Ministério da Educação a Distância.⁷ São oitenta e quatro personagens e estamos trabalhando com uma série de atores-dubladores convidados, como Uziel Lima, Raimundo Balta, Leidson Ferraz e Quierdes Santana. Alguns personagens históricos foram construídos à imagem e semelhança. Marcondes fez uma grande pesquisa iconográfica e procurou ver pinturas que retratassem pessoas que viveram na época do descobrimento. Na equipe de confecção participaram Fábio, na supervisão, Uziel Lima, Cynara Jácome, Kyara Muniz de Sá, Orlando Nascimento, Andréa Fagundes, Fátima e Nelma Caio. Estas pessoas passaram um mês de intenso trabalho para confeccionar os bonecos. Um problema sério é que muitas idéias esbarram na pouca oferta de material existente. Não é fácil encontrar lojas que vendam olhos de vidros de todas as cores, cabelos de verdade, e uma infinidade de mecanismos da estrutura interna e das articulações. Para isso, essa equipe fez uma pesquisa com os

⁷ "Conhecer a história do Brasil de forma lúdica é uma das propostas do projeto *Brasil 500 anos: um novo mundo na TV*, apresentado pelo Ministério da Educação, por meio da TV Escola, para subsidiar a formação de professores e alunos nas escolas públicas brasileiras. (...) As primeiras três séries foram exibidas pela TV Escola, Sky, DirecTV, TV Câmara, TV Senado e receberam autorização do MEC para entrar na TV Educativa de Portugal. (...) Para contar as principais passagens políticas, econômicas e históricas do Brasil, desde a época das capitânias hereditárias até as próximas eleições, os bonecos conversam entre si, são entrevistados pelos apresentadores e deixam os espectadores a par dos acontecimentos que marcam e fazem entender a vida do País". (Cf. FÁRIA, Susan. TV Escola apresenta projeto Brasil 500 anos. *Jornal do MEC*. Brasília, setembro 2002. Nº 21, Ano XV. p. 10.). Inicialmente programada para apenas seis episódios, a série *Brasil 500 Anos* fez tanto sucesso que foi concluída em quatro módulos (*Um Novo Mundo na TV/1998*, *Brasil-Colônia na TV/1999*, *Brasil-Império na TV/2001* e *Brasil-República na TV/2002*), com trinta episódios no total.



Pedro Álvares Cabral e Marinheiro, personagens do vídeo *500 anos: um novo mundo na TV* / 1998 (Foto: Carla Denise)

mais diversos materiais, até chegar a um resultado satisfatório. Tudo para se ter um bom acabamento e os bonecos possam aparecer na imagem sem demonstrar imperfeições.

Marcondes Lima: Nos nossos primeiros vídeos, a gente confeccionava os personagens em tecido, mas Luiz Felipe Botelho queria que explorássemos o escultórico dos bonecos. Então chegamos a uma solução: fazê-los com papel machê a partir de moldes. Todos os bonecos dos *500 anos*... são marotes e não fantoches, que é a técnica pura e simples de luva. Estamos usando uma técnica mista na qual o manipulador coloca a mão no boneco, ou seja, ele é um boneco de luva, mas com a boca articulada e a utilização de uma vara para manipulação de um braço. Na verdade, essa técnica que a gente utilizou já é a mista da mista, porque sempre fazemos uma mistura.

Luciano Pontes (da platéia): Eu também tenho experimentado o teatro de bonecos e confesso que é difícil encontrar uma característica própria para o trabalho. Mas quando a gente vê um espetáculo de vocês, identifica logo que é do Mão Molenga. Então, quais são suas fontes, em que vocês se inspiraram para essa identificação tão imediata?

Marcondes Lima: Sou de uma geração que curti *Muppets Show* nas tardes de sábado. E acho que, nas minhas criações, consegui fazer uma fusão entre os *Muppets* e o mamulengo. Para mim, o grande desafio é esse. Já ouvi críticas a essa técnica do marote, porque os bonecos têm a boca tão característica, articulada, mas acho que a gente faz um trabalho muito local, com os tipos que são nossos, numa realidade que é próxima. E o resultado, para mim, é interessante.

Fábio Caio: Eu acredito que essa forma, como você diz, ficou com a nossa cara real-

mente. E a sensação é a de que dá mais vida. Quanto a mim, antes dos Muppets, eu assistia na infância o programa Vila Sésamo e todos aqueles personagens me marcaram muito. O Fanhoso é uma criação direta do Garibaldi.

Uziel Lima (da platéia): Como os atores daqui podem experimentar a linguagem do teatro de bonecos se os grupos que se dedicam a essa atividade não se abrem mais?

Carla Denise: Essa é uma questão delicada, porque temos dificuldades para manter o grupo. É muito chato chamar pessoas para trabalhar conosco e não ter dinheiro para pagá-las, entende? Fizemos isso n'O Sem Nome, mas foi muito duro montar o espetáculo sem verba. Isso até atrapalha a relação. Acho que esse foi o principal motivo que nos levou a não abrir tanto o grupo para a colaboração de outras pessoas, até mesmo porque essa atividade é bacana, mas muito cansativa. Precisa ter empenho para trabalhar com o boneco, porque não é mole ficar com o braço no ar um tempão, tentando apurar uma técnica.

Fábio Caio: Já demos várias oficinas, mas não de uma forma mais enfática, voltada especificamente para que atores se descubram capazes de explorar, por exemplo, seu instrumento vocal da forma como aprendemos. Porque é maravilhoso descobrir a potencialidade da voz ou da mão como o único instrumento de expressão. Mas, como Uziel falou, essas situações que a gente vivencia com o boneco poderiam ser bem mais socializadas e estamos realmente com idéias de ampliar nosso trabalho criando mais oficinas.

Fátima Caio: A magia de se construir um boneco é um processo muito interessante, que tem ajudado pessoas a se reconstruir, porque essa foi a minha experiência também. Cada boneco, cada personagem que eu vivi, foram momentos diferentes de crescimento na minha vida. E agora eu estou usando esse trabalho com os meus pacientes em oficinas terapêuticas, ajudando pessoas a se reencontrarem, a se descobrirem também.

Leidson Ferraz: Qual foi a maior dificuldade que vocês enfrentaram até hoje?

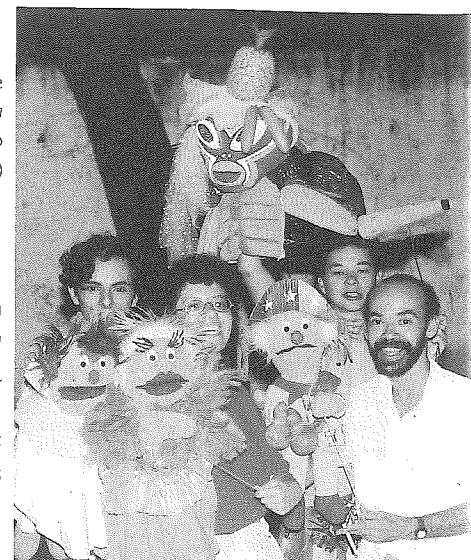
Marcondes Lima: Talvez seja a de que os integrantes de um grupo de bonecos têm que sobreviver com outra atividade profissional. Sim, porque isso faz com que a gente não possa desenvolver tantos projetos quanto sonhamos.

Gregório Gomes da Silva (da platéia): Dá para saber quantos bonecos já construíram?

Carla Denise: Contando com os da última leva do vídeo *500 Anos: um novo mundo na TV*, mais de trezentos bonecos, no mínimo.

Fábio Caio: Cada apresentação que a gente faz por encomenda é um novo espetáculo.

Marcondes Lima, Carla Denise, Fátima Caio e Fábio Caio em meio a personagens de *A escolha de Sufia* / 1989 (Foto: Paulo Safady/Arquivo pessoal Marcondes Lima)



Ou seja, temos uma infinidade de produções, como também de bonecos. Por exemplo, tem um personagem que era o Pulmão d'A máquina fantástica e ele foi adquirindo peito, bunda, uma peruca loira, e se transformou na Chica Rapada, personagem que faz um *strip-tease* na peça *As bravatas de Benta e Bastião*. Ou seja, nossos bonecos se travestem tanto, que é impossível saber quantos já construímos.

Paulo André Viana (da platéia): Por que tão poucas temporadas nos teatros?

Marcondes Lima: Queremos mostrar nosso trabalho cada vez mais, mas não temos fôlego para produzir, a verdade é essa. Quando a gente começou a fazer vídeos, era uma tentativa de chamar a atenção do público para essa forma de representação. Eu tenho a impressão que o afastamento das pessoas a esse universo dos bonecos é porque não sabem bem o que ele é. Até mesmo de quem já faz teatro. Quando passamos a trabalhar com outros atores nesse processo dos vídeos, muitos deles vieram a descobrir mais o boneco, até por conta dessa falta de troca que Uziel lembrou. Muita gente ainda pensa que esse é um teatrinho, uma arte menor, que não merece tanta atenção. E, de fato, nem sei se a gente já trabalhou o suficiente para poder mostrar o valor dessa nossa atividade.

Fábio Caio: É difícil descrever a sensação de se construir um boneco e, mais, dar vida a ele.⁸ Quando me apresentei pela primeira vez, por trás de um lençol amarrado com fio, numa festa de aniversário, junto a Fátima, acho que os aplausos e risadas daquelas crianças eram tudo o que eu precisava, porque tive uma resposta que me fez ir adiante, até chegar a encontrar essas pessoas que estão compactuando comigo esse trabalho há tanto tempo. E, com certeza, com um horizonte bem amplo. Só tenho a agradecer a vocês.

⁸ "O boneco tem uma vida. É uma transferência na infância e uma fixação na idade madura. (...) O boneco é um ser misterioso, feito, às vezes, à nossa imagem e semelhança, mas de qualquer modo um ente à parte em torno do qual podemos construir um mundo. É também um ser arbitrário e poético. O boneco visto no espetáculo transforma-se de ser passivo, dependente, obediente às nossas mãos, numa criatura de vida própria e atuante, porque, em nossa condição de espectadores, colocamo-nos em face do inesperado. Toda arte é uma surpresa". (Cf. BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Inacen, 1987. p. 7).

Mão Molenga Teatro de Bonecos – Montagens

1985 *Varieté ou Show do Fanhoso e Cia*

Roteiro e direção: Eliza Teixeira. Bonecos: Eliza Teixeira e Fábio Caio. Elenco: Eliza Teixeira, Carla Denise, Fábio Caio e Marcondes Lima.

1987 *O retábulo da Barafunda**

1988 *Doutor Eulâmpio e a máquina fantástica**

1989 *A escolha de Sufia**

1990 *Espectáculo de variedades ecológicas**

1991 *As bravatas de Benta e Bastião*

Texto, direção, bonecos e elenco: Carla Denise, Fábio Caio e Fátima Caio (participou ainda Marcondes Lima).

*O mundo mágico do corpo humano**

*A cartola encantada**

1992 *O Sem Nome*

Texto (adaptação livre de *Coram populo*, de Strindberg): Marcondes Lima e Carla Denise. Direção: Marcondes Lima. Iluminação: Augusto Tiburtius. Músicas: Ricardo Monteiro (Ricardo Valença) e o grupo. Elenco: Marcondes Lima, Fábio Caio, Carla Denise, Fátima Caio, Ismael Portela, Verônica Drahomiro e João Maria.

1993 *Era uma vez**

2001 *Sem o bicho no bucho*

Texto: Carla Denise. Direção: o grupo. Bonecos: Fábio Caio, Fátima Caio e Marcondes Lima. Elenco: Fábio Caio, Fátima Caio, Carla Denise, Marcondes Lima e Kyara Muniz de Sá.

2004 *A cartola encantada* (remontagem)

Bonecos: Fátima Caio, Fábio Caio e Marcondes Lima. Músicas: Henrique Macedo e Carla Denise. Elenco: Carla Denise, Fábio Caio, Fátima Caio e Marcondes Lima (participaram ainda Andrézza Alves, Plínio Maciel e Marconi Bispo).

Era uma vez (remontagem)

Texto e direção: o grupo. Bonecos: Fátima Caio, Fábio Caio e Marcondes Lima. Elenco: Carla Denise, Fábio Caio, Fátima Caio e Marcondes Lima (participaram ainda Andrézza Alves, Plínio Maciel, Nelma Caio e Marconi Bispo).

2006 *O auto do último pingo d'água*

Argumento: Carla Denise e Marcondes Lima. Texto: Carla Denise. Bonecos: Fátima Caio, Fábio Caio e Marcondes Lima. Músicas: Henrique Macedo e Carla Denise. Elenco: Carla Denise, Fábio Caio, Fátima Caio e Marcondes Lima, Andrézza Alves e Nelma Caio.

Babau ou a vida desembastada do homem que tentou engabelar a morte

Texto: Carla Denise. Direção cênica e direção de arte: Marcondes Lima. Bonecos: Atelier do Mão Molenga e Oficina do Mestre Zé Lopes. Músicas: André Freitas. Iluminação: Sávio Uchôa. Elenco: Fátima Caio, Fábio Caio, Marcondes Lima, Carla Denise e Andrézza Alves (participaram ainda Plínio Maciel, Nelma Caio e Marconi Bispo).

* Texto, direção, bonecos e elenco: Carla Denise, Fábio Caio, Fátima Caio e Marcondes Lima.

** O grupo promoveu ainda diversas performances; criou trabalhos dirigidos a empresas; e participou de vários VTs publicitários e vídeos educativos, entre eles, *Vamo sê cumpade* (1991), *Mar à vista* (1995), *Cooperativismo* (1996), *O sumiço do peixinho* (1997), a série *500 anos* (1998 a 2002) e *O promotor de justiça* (2002). Pouco antes da publicação deste livro, a equipe anunciou a estréia de *O fio mágico* (2008), adaptação livre de um conto popular francês, com texto de Carla Denise e direção de Marcondes Lima.

Próximo volume:

Memórias da Cena Pernambucana 04

Cia. Trupe do Barulho
Foco III do Coliseu
Teatro Mustardinha & Companhia - Teamu
Mamulengo Só-Riso
Cia. de Eventos Lionarte
Teatro Experimental de Arte - TEA
Equipe Teatral de Arcoverde - Etearc
Refletores Produções
Grupo da Gente - Grudage
Papagaio Produções Artísticas

Incentivo



Apoio Cultural



gráfica santa marta

Saudades dos que nos deixaram como lembrança
depoimentos memoráveis:
Luiz Marinho e Luiz Maurício Carvalheira.

que a partir de uma longa pesquisa feita nos raros livros publicados sobre o teatro pernambucano e, especialmente, nas matérias e resenhas críticas dos jornais da época (saudades delas!), posso traçar um perfil mais claro do que representou (ou ainda representa) cada uma das propostas que chegou aos nossos palcos, minimizando inverdades, esquecimentos ou fantasias.

É certo que não foi fácil condensar o que de mais significativo é narrado por cada artista em sua memória oral. Mais difícil ainda foram os inúmeros enxertos feitos a partir de novas entrevistas ou das informações colhidas nos programas, *folders*, livros, jornais e revistas. As várias conversas informais com aqueles que não estiveram presentes no projeto, mas participaram, mesmo como espectadores, da trajetória da equipe em questão, também foram fundamentais para o resultado final dos discursos. Vale salientar que todos os acréscimos às falas foram devidamente autorizados pelos depoentes e, aqui e ali, notas de esclarecimento pontuam novos detalhes, muitas vezes abrindo perspectivas críticas sobre o que está sendo dito.

É importante lembrar que os debates revelam processos e propostas em tempos diferentes da nossa história teatral, com questões pertinentes até aquele momento, 1998, mas a inserção de artigos especialmente escritos para este livro, na abertura de cada capítulo, traz o leitor à realidade de hoje. Assim, creio que o projeto *Memórias da Cena Pernambucana* tem o mérito de ser uma das nossas poucas publicações a pontuar tantas trajetórias distintas, traçando um perfil bem amplo da nossa produção cênica e revelando o quanto Pernambuco é plural, diverso e controverso em suas realizações teatrais. Com tantos artistas em foco, a cena está à sua espera, leitor. Evoé!

Leidson Ferraz