

Grupos em discussão

Teatro Hermilo Borba Filho - THBF

**Teatro da Universidade Católica
de Pernambuco - Tucap**

Teatro Experimental de Olinda - TEO

Teatro da Criança do Recife

Vivencial Diversões

**Clube de Teatro Infantil /
Clube de Teatro de Pernambuco**

**Teatro Assimétrico do Recife - Tare /
Marcus Siqueira Produções Artísticas**

Teatro Ambiente do MAC - TAM

TTTrês Produções Artísticas

Grupo de Teatro Panacéia

INCENTIVO:



01

**Memórias da
Cena pernambucana**

Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior / Organização

02

**Memórias da
Cena pernambucana**

Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior / Organização



Memórias Compartilhadas

O Projeto Memórias da Cena Pernambucana, ponto de partida para o presente livro, poderia ter se perdido nas lembranças dos viventes que dele participaram, mas graças ao empreendedorismo de Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior, com o apoio de Laurecília Ferraz e o financiamento do Funcultura, temos, agora, o registro escrito, documental e até afetivo de parte da História do Teatro Pernambucano entre os anos 40 e 90, distribuída em quatro volumes.

O Teatro Pernambucano é de vida longa, mas poucos se detiveram em escrever sobre sua história e, sendo curta a memória, atos expressivos dessa trajetória se perderam na solidão do tempo. Momentos de ascensão e outros de depressão fazem a cronologia dos palcos, dos espaços, dos criadores e até dos investidores.

Alguns escreveram, poucos tornaram público e a maioria deixou suas reflexões em monografias depositadas nas prateleiras da biblioteca universitária.

Ao leitor interessado no Teatro Pernambucano cabe a paciência da procura. Mas, se o pesquisador atuar como professor de História do Teatro Brasileiro e quiser enfocar o estado de Pernambuco, então suas dificuldades serão em maiores. Neste rol estou eu, professor e História do Teatro Brasileiro do Curso regular de Teatro do Sesc (Serviço Social do Comércio), com ênfase para Pernambuco.

Memórias da Cena Pernambucana 01

Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior / Organização

15

Teatro Hermilo Borba Filho - THBF

**Teatro da Universidade Católica
de Pernambuco - Tucap**

Teatro Experimental de Olinda - TEO

Teatro da Criança do Recife

Vivencial Diversões

Memórias da Cena Pernambucana 01

Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior / Organização

**Clube de Teatro Infantil /
Clube de Teatro de Pernambuco**

**Teatro Assimétrico do Recife - Tare /
Marcus Siqueira Produções Artísticas**

Teatro Ambiente do MAC - TAM

Três Produções Artísticas

Grupo de Teatro Panacéia

Organização:

Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior.

Edição geral e pesquisa:

Leidson Ferraz.

Transcrição e assistentes de pesquisa:

Rodrigo Dourado e Wellington Júnior.

Revisão técnica e de texto:

Rodrigo Dourado.

Projeto gráfico e diagramação:

Cláudio Lira.

Impressão e acabamento:

Gráfica Santa Marta.

Coordenação administrativa:

Laurecilia Ferraz.

Foto de capa: Ivonete Melo em *Repúblicas independentes, darling / 1978*

(Vivencial Diversões).

Crédito: Gilberto Marcelino.

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

Não nos responsabilizamos por opiniões e declarações 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 / Leidson Ferraz,
Rodrigo Dourado, Wellington Júnior organização.
Recife, PE : Ed. dos Autores, 2005.

Obra em 4 v.
ISBN 85-905343-1-6 (Obra completa)
ISBN 85-905343-2-4 (v. 1)

I. Teatro – Pernambuco – História. I. Ferraz,
Leidson. II. Dourado, Rodrigo. III. Wellington Júnior.

05-5941

CDD-792.098134

Índices para catálogo sistemático:

1. Pernambuco : Teatro : História : Artes da representação 792.098134
2. Teatro pernambucano : História : Artes da representação 792.098134

Dedicamos este livro à memória do professor Marco Camarotti, um dos primeiros a vibrar com a publicação do *Memórias da Cena Pernambucana*. Graças à sua vasta experiência em pesquisa, o mestre pôde apontar caminhos e contribuir valiosamente para a realização deste trabalho.

Agradecimentos

Àqueles que, demonstrando confiança ímpar, abriram os baús e nos cederam seus arquivos. Sem eles, teria sido mais difícil : Alex Gomes, Alfredo Neto, Alna Prado, Américo Barreto, Augusta Ferraz, Auricéia Fraga, Buarque de Aquino, Carlos Bartolomeu, Carlos Carvalho, Carlos Lira, Carlos Varella, Carmelita Pereira, Clenira Melo, Didha Pereira, Elmar Castelo Branco, Fábio Costa, Fátima Marinho, Flávio Santos, Guilherme Coelho, Henrique Cellbi, Hermógenes Araújo, Humberto Peixoto, Inalda Silvestre, Isa Fernandes, Ivonete Melo, Jamysson Marques, João Denys, João Ferreira, Jomard Muniz de Britto, José Francisco Filho, José Manoel, José Mário Austregésilo, José Pimentel, José Ramos, Juraci Vicente, Leila Freitas, Luciano Rogério, Maria Clara Camarotti, Mary Gondim, Max Almeida, Miguel Ângelo, Mônica Holanda, Odé Félix, Otto Prado, Ozita Araújo, Paula Costa, Paulinho Mafe, Paulo de Castro, Petrúcio Nazareno, Roberto Carlos, Roberto Emmanuel, Romildo Moreira, Rosa Castro, Stella Maris Saldanha, Suzana Costa, Tonico Aguiar, Valdi Coutinho, Vivi Pádua e Zilton Antunes.

Àqueles que, em entrevista ou num bate-papo informal, contribuíram com informações preciosas ou nos ajudaram de alguma forma: Albemar Araújo, Alexandre Figueirôa, Ana Oliveira, André Brasileiro, André Filho, Antão Meira Ferrão, Armando da Costa Carvalho, Arnaldo Siqueira, Carla Denise, Carlos Sales, Célio Pontes, Cira Ramos, Colette Dantas, Cristina Band, Beto Vieira, Conceição Camarotti, Eduardo Diógenes, Eduardo Maia, Elaney Acioly, Eleonora Prado, Elton Bruno, Eron Villar, Evelin Monteiro, Fátima Aguilar, Feliciano Félix, Flávia Maria, Galiana Brasil, Gaspar Andrade, Geane Bezerra, George Demétrios, George Meireles, Germana Siqueira, Gilson Santana, Gilson Santos, Guilhermino Domiciano, Helena Pedra, Henriqueta Pinho e Souza, Irene Rosângela, Íris Macedo, Jairo Ferreira, João Andrade, Jorge Costa, Joselito de Souza, Lourdes Flório, Luiz de França, Lúcia Machado, Luciana Cavalcanti, Lúcio Lombardi, Luiz de Souza, Manoel Constantino, Márcia Rocha, Márcio Moraes, Marco Camarotti, Marco Polo, Marilena Breda, Marília Marques, Mário Antônio Miranda, Mário Lima, Marquinhos Varella, Marylam Sales, Moisés Neto, Morse Lyra Neto, Normando Roberto Santos, Osmar Barbalho, Otacílio Júnior, Patrícia Breda, Paula de Renor, Paulete Godard, Paulo Lima, Paulo Cavalcanti, Paulo de Tarso Lins, Paulo Rubem Santiago, Pedro Castro, Pedro Celso Marconi, Pedro Dias, Pedro Henrique, Pedro Portugal, Quiercles Santana, Raimundo Branco, Roberta Ramos, Roberto Vasconcelos, Roberval Santos, Ronaldo Brissant, Rose Mary Martins, Rubem Rocha Filho,

Rudimar Constâncio, Samuel Costa, Sandra Ribeiro, Sayonara Silva, Sérgio Sardou, Socorro Albino, Socorro Malta, Socorro Rapôso, Teka Miranda, Teresa Amaral, Vânia Simonetti, Walter Breda, Walter Estevão, Walter Ferreira, Wellington Lima, Williams Sant'Anna, Zácaras Garcia e Zélia Sales.

Às equipes da Apacepe, Arquivo Público Estadual, Copiadora Centauro, Feteape, Funcultura, Prefeitura do Recife, Sated e Sesc Casa Amarela, pela solicitude.

Aos colegas jornalistas que nos ajudam a divulgar este livro.

A Alcides Ferraz, Ana Farache, Elmar Castelo Branco, Luiz Felipe Botelho e Miguel Ângelo, pela cessão das fotos.

A Alna e Otto Prado, um agradecimento mais do que especial pela confiança, mesmo distantes, e principalmente pela maneira carinhosa como sempre nos atenderam.

A Carlos Bartolomeu, Carlos Varella, Enéas Alvarez, Guilherme Coelho, João Denys, José Francisco Filho, José Manoel, Mary Gondim, Newton Moreno, Otto Prado, Petrúcio Nazareno e Triana Cavalcanti, que generosamente contribuíram com esta publicação.

À diretoria e equipe da Gráfica Santa Marta – Raphael Feitosa, Sheyla Costa, Simone Oliveira, Verônica Dantas, pessoal da pré-imprensa e, em especial, a Daniella Varjal que, portar “sangue de teatro” nas veias, soube valorizar nossa iniciativa.

À Comissão Deliberativa do Funcultura que acreditou neste projeto.

Aos amigos e familiares que compreenderam e respeitaram nossas ausências.

A Ângela Duarte, Luzinete Ferraz, Maria de Lourdes Dourado, Wellington Fernandes e a Deus pela presença e estímulo constantes.

A Cláudio Lira e Laurecília Ferraz, parceiros imprescindíveis.



- 11 **Prefácio**
- 15 **Apresentação**
- 25 **Teatro Hermilo Borba Filho - THBF**
- 41 **Teatro da Universidade Católica de Pernambuco - Tucap**
- 61 **Teatro Experimental de Olinda - TEO**
- 79 **Teatro da Criança do Recife**
- 93 **Vivencial Diversões**
- 115 **Clube de Teatro Infantil / Clube de Teatro de Pernambuco**
- 133 **Teatro Assimétrico do Recife - Tare / Marcus Siqueira Produções Artísticas**
- 147 **Teatro Ambiente do MAC - TAM**
- 165 **TTTrês Produções Artísticas**
- 183 **Grupo de Teatro Panacéia**

Prefácio

A herança

por Newton Moreno*

O trabalho com o Grupo Cênico Arteatro, coordenado por Luiz Felipe Botelho, e nos cursos Básico de Formação do Ator, na Fundaj, e Formação do Ator da UFPE (o saudoso CFA) são os registros de minhas primeiras ousadias no teatro pernambucano. Com esses parceiros, dividi preciosa descoberta: a herança de quem pisa nos palcos pernambucanos é vasta.

Final dos anos 80, nomes que eu pescava em bibliotecas, fachadas e aulas ganhavam rosto, obra e lágrimas. O legado lançado em baforadas explosivas de criatividade. Do interior do estado, do meio acadêmico, da periferia, da classe média pernambucana.

Vivencial Diversiones, Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco (Teip), Teatro Popular do Nordeste (TPN). Dramaturgos como Luiz Marinho, Joaquim Cardozo, Hermilo Borba Filho, João Cabral de Melo Neto, e o paraibano-pernambucano Ariano Suassuna.

Espetáculos memoráveis: Antônio Cadengue dirigindo *O balcão* e *Em nome do desejo*; João Denys dirigindo *Fim de jogo* e *Vestido de noiva*; Moncho Rodriguez e *As velhas*. Além daquelas encenações que me chegaram em programas puídos de arquivos pessoais e/ou na voz emocionada de quem as assistiu. Aplaudi transcrições passionais de *Viva o cordão encarnado*, *Vivencial I* e *Auto das sete luas de barro*.

E o histórico de diretores-pedagogos como Marco Camarotti, Ricardo Bigi de Aquino, José Manoel e os antecessores Valdemar de Oliveira, Luiz Mendonça, Clênio Wanderley. Enfim, encenadores, processos de pesquisa de grupo (ainda que sem vocação para o registro e a sistematização dessas pesquisas) e a dramaturgia, cornucópia infinita de matizes regionais e universais. Todo um sítio arqueológico e uma cena contemporânea de alta

*Recifense, mora em São Paulo. É ator, autor e diretor de teatro.

voltagem provocadora. Clássicos universais, clássicos regionais. Genet e Luiz Marinho, Shakespeare e João Falcão dividem espaço no roteiro teatral dos periódicos.

Um ligeiro olhar para este panorama acusa as diversas matizes da investigação cênica. Este lugar produz teatro com tantas opções distintas/distintas opções; este lugar aplaude Luiz Lima e aplaude Maria de Jesus Baccarelli, aplaude Geninha da Rosa Borges e aplaude Lúcia Machado, aplaude Edilson Rygaard e aplaude João Denys; este é um lugar com fome descomunal por teatro e com entendimento que seus braços divergentes confluem para o mesmo abraço final, com igual respeito pela ciência do palco.

O projeto Memórias da Cena Pernambucana alia-se a publicações solitárias como *Tirando a Máscara – Teatro Pernambucano 20 anos de Repressão* de Milton Baccarelli que, bravamente, ambicionam o registro da arte teatral pernambucana. Poucos são os recursos destinados à montagem e processos de pesquisa, podemos imaginar o esforço para a realização desta ousada e necessária viagem de resgate.

Nesta primeira edição, Teatro Hermilo Borba Filho – THBF, Teatro da Universidade Católica de Pernambuco – Tucap, Teatro Experimental de Olinda – TEO, Vivencial Diversiones, Clube de Teatro Infantil/Clube de Teatro de Pernambuco, Teatro Assimétrico do Recife – Tare/Marcus Siqueira Produções Artísticas, Teatro Ambiente do MAC-TAM, TT Três Produções Artísticas, Grupo de Teatro Panacéia. Os primeiros guerreiros que vão desfolhar a construção de parte de nossa história cênica.

O método investigativo tenta recriar e apreender o ‘modus operandi’ de cada grupo através de seus depoimentos. O testemunho dos participantes torna mais autêntico o resgate a que se propõe o projeto. Sentimos descobertas que surgem durante a elaboração das respostas e, às vezes, a tomada de consciência de como um ‘método’ aos poucos era construído, quase subterraneamente, como se algumas entrevistas conduzissem artistas a uma reflexão sobre sua produção. Em outros momentos, como no depoimento do Teatro Hermilo Borba Filho, percebe-se a objetividade da condução de Marcus Siqueira.

Vale observar como ecoam as mesmas questões para novos grupos: divisão de funções, mecanismos para viabilizar financeiramente, qualificação profissional, formação de público, seleção de repertório; ou mesmo o enfrentamento da produção artística em meio a períodos históricos turbulentos e de transição política. O esclarecimento sobre o impacto da estética do Vivencial em tempos de repressão amplia o entendimento de sua contribuição e ação política.

Ao final de cada seção, um histórico das montagens com ficha técnica e, no começo,

alguns diretores convidados inauguram nossa viagem com sincero depoimento sobre cada grupo. Há que se fazer menção à mediação articulada de José Manoel e Romildo Moreira, uma escolha acertada por suas atuações e conhecimento da cena local.

Leitura obrigatória para os novos agrupamentos teatrais e teóricos da cidade, este material acende a relevância da sistematização, dos diários de bordo, da reflexão, ou do acompanhamento de um teórico/dramaturgista para organizar essas descobertas.

O livro preenche lacuna séria no teatro de grupo do país: a ausência de registro de seus processos. Livros como o do Teatro da Vertigem (SP) e do Grupo Galpão (MG) são raridades. O teatro brasileiro carece desse tipo de publicação para traçar seu histórico teatral provocador.

Nossa herança

Ficou mais difícil seguir após envergá-la, sabê-la. Mas pisar nos palcos do Santa Isabel, Joaquim Cardozo, Parque, Hermilo Borba Filho, Apolo, Barreto Júnior, Valdemar de Oliveira, nunca mais foi tarefa solitária. É sempre dividir a cena com mestres conterrâneos. Sentia-me e me sinto ligado a todos eles por um fio mágico que laça os perseverantes artistas (seria redundância?) dos palcos brasileiros.

Há que se pedir a bênção como se faz na família nordestina (e como boa família nordestina esta é numerosa) para “pegar o bastão” com dignidade e enfrentar a cena com a consciência de tão imponente herança.

Apresentação

No final de 1997, por iniciativa da Federação de Teatro de Pernambuco – Feteape – nasceu o projeto Memórias da Cena Pernambucana, tendo como objetivo o resgate de parte significativa da movimentação teatral do estado. Com essa finalidade, durante o ano de 1998 (janeiro a novembro), a entidade promoveu encontros públicos enfocando alguns conjuntos responsáveis pela história do tablado pernambucano. A iniciativa era, na verdade, um desdobramento de outro ousado projeto, de nome Teatro em Arena, realizado durante a gestão de Teresa Amaral (1986 - 1988) e que levantava discussões a respeito de temas diversos como a produção de teatro para a infância e juventude e a atividade cênica no interior de Pernambuco.

A realização do Teatro em Arena contou com a participação decisiva de José Manoel, ex-presidente (1984 - 1986) e então responsável pela Assessoria para o Interior da Feteape. Figura de grandes idéias, José Manoel permaneceu ligado à entidade durante os anos subsequentes e propôs a Romualdo Freitas, presidente da Federação em 1997, a retomada daquele importante fórum de discussão, dessa vez com novo alvo e novo nome: Memórias da Cena Pernambucana. O projeto, em princípio, realizar-se-ia em duas etapas. A 1^a delas consistia na promoção e no registro em áudio dos encontros; a 2^a contemplava a posterior transcrição e publicação do material coletado. Entretanto, durante aquela gestão, apenas a 1^a etapa foi levada a termo. Sete anos foram necessários para que o projeto fosse parcialmente concluído, com a publicação do presente livro.

Cientes da existência desse rico material histórico nos arquivos da Federação, propusemos ao atual presidente da entidade, Roberto Carlos, o resgate do projeto e sua consequente finalização. Graças ao apoio irrestrito que recebemos, foi possível submeter ao Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco (Funcultura) um projeto próprio, aprovado em 2004, com vistas à publicação do 1º volume de uma série de quatro. Cada volume enfeixará o registro de 10 encontros, tendo em vista ser impossível condensar numa única publicação o farto material resultante dos 40 encontros realizados. Daí, afirmarmos que este livro contempla apenas parcialmente a finalização do Memórias da Cena Pernambucana, uma vez que será necessário ainda o apoio e o incentivo das entidades e do Poder Público para que os outros três volumes cheguem ao alcance do leitor, do estudante, do pesquisador e dos interessados em artes cênicas, tão carentes de referências sobre a história do teatro pernambucano.

Antes, no entanto, de explicitar conceitos e métodos aplicados a este trabalho, faz-se necessário registrar alguns apoios fundamentais para a realização da 1^a etapa do Memórias da Cena Pernambucana, como Elaney Acioly, vice-presidente da Feteape naquele período, que assumiu e acompanhou o projeto até o último encontro. Tendo ainda ao seu lado os incansáveis colaboradores Leidson Ferraz, Paulinho Mafe e Quiercles Santana, desempenhando funções várias de articulação e produção. Graças ao trabalho exaustivo dessa equipe, o projeto pôde seguir seu curso, mesmo sem contar com qualquer incentivo financeiro.

Outros pessoas foram também fundamentais para a concretização da iniciativa. Simone Figueiredo, à época administradora do Teatro Arraial, que cedeu gentilmente a pauta daquele espaço; assim como Socorro Rapôso, que acolheu um dos encontros no Espaço Cultural Inácia Rapôso Meira. Além delas, é preciso render agradecimento especial aos muitos mediadores, que com sua inteligência souberam conduzir, provocar e levantar discussões enriquecedoras. São eles: Leidson Ferraz, José Manoel, Romildo Moreira, Romualdo Freitas e a própria Elaney Acioly.

Por fim, vale registrar também o apoio do Serviço Social do Comércio (Sesc), que doou as fitas de áudio; e da imprensa local, que abraçou o projeto, garantindo a presença de um público inquieto e heterogêneo a cada encontro.

Em Foco

Em sua origem, o Memórias da Cena Pernambucana traz o subtítulo: O Teatro de Grupo. Observamos, no entanto, que o conceito de grupo, apesar de bastante discutido, nem sempre se aplicava aos conjuntos que estiveram em foco durante os encontros. Poucas são as definições claras que encontramos, uma delas aponta que

*Um grupo, diferentemente de uma companhia ou de um elenco, é um conjunto que se forma e se mantém em torno de uma idéia comum, uma idéia que, à medida em que seus integrantes vão exercendo cada qual sua função ativa dentro do coletivo, tenderá a se traduzir em uma ética, uma técnica e uma estética próprias. Seria esta uma definição? Na década de 70, Mariângela Alves de Lima escreveu que o que caracteriza um grupo em oposição a outros tipos de conjuntos teatrais é que o grupo 'é contra'.*¹

Logo, deliberamos pela exclusão do subtítulo nesta publicação, embora reconheçamos a

dificuldade de lançar mão de uma terminologia mais precisa, que conte com todos.

Durante os 40 encontros, foi possível conhecer diversos aspectos organizacionais e de criação desses conjuntos. A seleção deles coube exclusivamente à equipe do projeto em sua 1^a etapa, o que significa que nosso trabalho de organização parte de material pré-existente, não nos sendo possível responder sobre quaisquer critérios aplicados a essa escolha.

A organização dos conjuntos por volume segue o critério cronológico, não a cronologia da aparição no cenário artístico do estado, mas a dos encontros promovidos pela Feteape. Dessa forma, no presente volume, é possível conhecer parte da história de: Teatro Hermilo Borba Filho (THBF), Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (Tucap), Teatro Experimental de Olinda (TEO), Teatro da Criança do Recife, Vivencial Diversiones, Clube de Teatro Infantil/Clube de Teatro de Pernambuco, Teatro Assimétrico do Recife (Tare)/Marcus Siqueira Produções Artísticas, Teatro Ambiente do MAC (TAM), TTT Três Produções Artísticas e Grupo de Teatro Panacéia.

Nos próximos volumes, teremos: Grupo Chegou Maria Preá!, Loucas de Pedra Lilás, Dramart Produções, Teatro Popular do Nordeste (TPN), Tem na Linha, Grupo de Teatro Bandepe, Ilusionistas Corporação Artística, Aquarius Produções Artísticas, Grupo Feira de Teatro Popular, Grupo Haja Teatro, Teatro Adolescentes 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, Cia. Teatro de Seraphim, Mão Molenga Teatro de Bonecos, 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) e Papagaios Produções Artísticas.

Conceitos

A realização da 1^a etapa do Memórias da Cena Pernambucana tem justificativa e objetivo muito claros. A metodologia de encaminhamento dos encontros, no entanto, tomou um formato bastante híbrido, em que se misturavam palestra, seminário, debate, entrevista, revelando uma abertura pouco comum a esse tipo de projeto, o que acabou por enriquecê-lo, mas também suscitou inúmeros problemas de organização.

Como já foi colocada, a idéia consistia em promover encontros abertos com o intuito de resgatar a trajetória de conjuntos importantes para a cena pernambucana. Esse resgate foi,

¹ TROTTA, Rosyane. "Teatro de Grupo, Utopia e Realidade". *Máscara – Revista de Teatro*. Ano II, nº 2, p. 27, junho – 93.

no entanto, apenas a ponta-de-lança de uma série de temas que, inevitavelmente, vieram à tona. Mais que uma retomada da história, meramente museológica, o projeto pretendia discutir a atualidade a partir da experiência desses conjuntos. Aqui, vale considerar ainda: apesar da distância que separa o ano desta publicação daquele 1998, quando aconteceram os encontros, podemos constatar que as discussões levantadas ali estão ainda em pauta, sendo possível afirmar que o projeto reflete inquietações do artista de hoje.

Para participar do projeto foram convidados inúmeros artistas: atores, cenógrafos, diretores, figurinistas, dramaturgos, maquiadores, músicos, etc. Sem nenhum privilégio a qualquer função. Muitos deles integraram grupos, outros participaram de montagens de companhias, alguns trabalharam exclusivamente como convidados de produções, entre tantas formas de engajamento na cena. Foi a partir do relato desses importantes protagonistas que o público teve acesso à história dos conjuntos.

Essa multiplicidade de vozes também se estendia à platéia, que intervinha e, a partir de seus interesses, encaminhava o encontro. Dessa forma, o Memórias da Cena Pernambucana tornou-se uma arena democrática em que todos eram ouvidos, todos tinham representatividade.

Pode-se afirmar ainda que a metodologia aplicada, ou o seu formato aberto, aponta novos caminhos para o historiador de teatro. Isso se levarmos em conta o caráter pluri-autoral da obra cênica. Nesse sentido, o projeto, ao contrário de outras abordagens históricas, confere igual status a todos os autores, sem privilegiar, por exemplo, a dramaturgia e o dramaturgo, ou a encenação e o encenador.

Começa a tomar corpo, assim, uma nova forma de historiar a cena, baseada na “compreensão da obra como criação, em que cada uma das funções específicas contribui de maneira determinante para a realização do todo” e na crença de que “destacar um elemento em detrimento de outros compromete a apreensão da complexidade do sistema espetacular”. Abordagem para a qual “apresentar as muitas vozes, as diferentes linguagens e a interação dos esforços criativos remete à dimensão conjunta da cena e estimula a reaparição, em forma renovada, de dramaticidade, ação e conflito”.²

Como o nome do projeto indica, a construção dessa história utiliza como matéria-prima a memória, a recordação, a lembrança. Apesar da resistência e do medo de alguns, elas são elementos fundamentais para a construção do conhecimento, do saber. Por isso, é preciso definir alguns conceitos, contando para isso com a colaboração valiosa de Marilena

Chauí em Convite à filosofia, no intuito de compreender os alicerces deste trabalho.

O que é memória?

A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais. (...) Como consciência da diferença temporal – passado, presente e futuro -, a memória é uma forma de percepção interna chamada introspecção, cujo objeto é interior ao sujeito do conhecimento: as coisas passadas lembradas, o próprio passado do sujeito e o passado relatado ou registrado por outros em narrativas orais e escritas.

Vem daí a importância conferida à memória no processo de construção da história, uma vez que

Do ponto de vista da teoria do conhecimento, a memória possui as seguintes funções: (...) recordação ou reminiscência de alguma coisa como pertencente ao passado e, enquanto tal, diferente ou semelhante a alguma coisa presente; capacidade para evocar o passado a partir do tempo presente ou de lembrar o que já não é, através do que é atualmente. Por essas funções, a memória é considerada essencial para a elaboração da experiência e do conhecimento científico, filosófico e técnico.

Entretanto, vale ressaltar que a memória não é apenas um processo biológico, pois

se a memória fosse mero registro cerebral de fatos e coisas passados, não se poderia explicar o fenômeno da lembrança, isto é, que selecionamos e escolhemos o que lembramos e que a lembrança tem, como a percepção, aspectos afetivos, sentimentais, valorativos.

O que significa dizer que a organização desta publicação lida com depoimentos nos quais

entram componentes objetivos e componentes subjetivos para formar as lembranças. São componentes objetivos: as atividades físico-fisiológicas e químicas de gravação e registro cerebral das lembranças (...) São componentes subjetivos: a importância do fato e da coisa para nós; o significado emocional ou afetivo do fato ou da coisa para nós; o modo como alguma coisa nos impressionou e ficou gravada em nós.

Nosso trabalho consistiu, portanto, em distinguir, nas lembranças e recordações, o que

² FABIÃO, Eleonora. “História do espetáculo: a dramaturgia do historiador”. *Revista Folhetim*. Rio de Janeiro, nº 5, p.36, set-dez. 1999.

era introspecção e o que de fato pertencia à “dimensão coletiva ou social, isto é, à memória objetiva gravada nos monumentos, documentos e relatos da História de uma sociedade”. Para isso, fez-se necessário realizar o cotejo entre as informações transmitidas pelos depoentes e a documentação (suportes da memória coletiva) existente: jornais, programas, etc., com o intuito de garantir a fidelidade dos fatos e acontecimentos narrados.

Nem sempre foi possível confirmar, a partir desse método, os dados transmitidos. No entanto, considerando tudo que foi colocado, os relatos aqui publicados encerram em si enorme valor para a construção da história do teatro pernambucano.

Outro elemento, porém, também foi bastante presente ao longo dos encontros: a imaginação. Muitas vezes, quando a memória falha, é à imaginação que o ser humano recorre. Mas ela é também ativada por razões de ordem diversa. Sendo assim, faz-se necessário entender

O que é imaginação?

(...) capacidade para elaborar mentalmente alguma coisa possível, algo que não existiu, mas poderia ter existido, ou que não existe, mas poderá vir a existir. (...) surge, assim, como algo impreciso, situada entre dois tipos de invenção – criação inteligente e inovadora, de um lado; exagero, invencionice, mentira, de outro. No primeiro caso ela faz aparecer o que não existia ou mostra ser possível algo que não existe. No segundo caso, ela é incapaz de reproduzir o existente ou o acontecido.

Por essa razão, não podemos deixar de reconhecer aqui que a imaginação operou em muitos momentos durante a realização dos encontros. Quando nos foi possível confrontá-la com a verdade, naturalmente, fizemos uma opção pela última. De qualquer maneira, é preciso que o leitor se relacione criticamente com os depoimentos publicados, uma vez que “do ponto de vista da teoria do conhecimento, a imaginação possui duas faces: a de auxiliar precioso para o conhecimento da verdade e a de perigo imenso para o conhecimento verdadeiro”.

Metodologia

A metodologia aplicada à organização dividiu-se em várias etapas, que julgamos importante esclarecer pormenorizadamente:

- I. Transcrição das fitas: consistia na transposição dos depoimentos orais para a escrita. Etapa que esbarrou em dificuldades de ordem técnica, visto que algumas

das fitas k-7 tinham baixa qualidade de gravação. Além disso, muitos depoentes não utilizaram o microfone disponibilizado durante os encontros, fazendo com quem alguns trechos de depoimentos e intervenções não ficasse registrados. Por fim, distúrbios de voz diversos (dicção, articulação, etc.) também impediram que algumas declarações fossem capturadas.

2. Adequação da linguagem oral para a linguagem escrita: a equipe cuidou de manter o tom coloquial dos depoimentos, mas efetuou um trabalho de edição e organização dos discursos, tendo em vista a exigüidade do espaço e objetivando uma melhor compreensão do leitor.
3. Pesquisa: realizou-se ainda um vasto levantamento de material iconográfico nos acervos pessoais – daqueles que participaram dos debates e de outros componentes dos conjuntos –, das entidades de classe e do Arquivo PÚblico Estadual, a fim de se proceder ao cotejo de dados e informações já explicitado nessa apresentação.
4. Autorização e revisão dos depoentes: de posse dos depoimentos transcritos, cada participante do Memórias da Cena Pernambucana em sua 1^a etapa foi contactado, com vistas a efetuar uma revisão de seu depoimento, eventualmente realizando alguma correção, e a autorizar os organizadores a publicá-lo. Aqui, vale ressaltar que esse foi apenas um procedimento preventivo, uma vez que durante os encontros os depoentes já estavam cientes da posterior publicação do material registrado. No caso de depoentes já falecidos, todo o esforço foi feito no sentido de informar à família sobre a utilização do depoimento. Quando isso não foi possível, lançamos mão da prerrogativa anteriormente citada. Afora tudo disso, essa posterior revisão tinha por objetivo garantir ao leitor a fidelidade absoluta dos dados.
5. Adendos e notações: além das intervenções efetuadas pelos próprios depoentes (correções de datas, nomes, imprecisões) – muita vezes contando com nossa ajuda, graças ao material iconográfico levantado – julgamos também importante inserir informações complementares no corpo dos depoimentos. Ex: título de espetáculo (Quando possível, acrescentamos autor, diretor e produção). Sempre contando com a anuência dos depoentes. Tendo em vista ainda o excesso de informações de grande relevância, de caráter histórico, que nos chegaram às mãos, utilizamos ainda o recurso das notações para esclarecer, acrescentar e complementar dados sobre os conjuntos.
6. Elaboração de artigo: os depoimentos são ainda precedidos por artigos, assinados

por profissionais que, preferencialmente, participaram do conjunto ou com ele colaboraram, mas não estiveram presentes aos encontros. A elaboração seguiu um formato livre, oscilando muitas vezes entre o emocional e o mais acadêmico, o que não frustra, entretanto, o objetivo de oferecer uma visão ampliada da história desses conjuntos, na crença de que todas as vozes devem ser ouvidas.

7. Ficha de montagens: ao final dos depoimentos, o leitor encontrará ainda uma ficha das montagens dos conjuntos, organizada por ano. A ficha prioriza a equipe dos espetáculos (texto, direção, elenco, etc.). Esses dados foram extraídos dos acervos já citados (programas, matérias de jornal, etc) e dos anuários brasileiros de teatro, publicados entre os anos de 1976 e 1982 pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), posteriormente Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), ambos do Governo Federal. Muitas vezes, não foi possível coletar dados sobre as fichas técnicas, porque os documentos se perderam ou mesmo porque as montagens nem chegaram a ser documentadas. É o caso, por exemplo, do Teatro da Criança do Recife, que, em virtude de produzir quase exclusivamente para escolas, não ganhava espaço nos jornais e também não contava com programas dos espetáculos. Quando isso aconteceu, fizemos questão de registrar o título das montagens, na esperança de que pesquisas futuras possam resgatar essas informações, não permitindo que parte da nossa história se perca.
8. Recorte histórico: por fim, é importante frisar que nosso trabalho de organização fez uma opção clara pelo que era relevante historicamente para o coletivo, suprimindo tudo que dizia respeito a fofocas, desafetos e intrigas. Respeitando a maneira muito própria, espetacularizada, do artista de teatro se relacionar com a história, preservamos o caráter quase celebratório dos encontros, mas optamos por olhar a experiência do passado como algo positivo, que pode nos impulsionar a construir um outro futuro.

Volume 01

Neste Volume 01, o leitor conhecerá a história de conjuntos cujo período de atuação são os turbulentos anos 60-70. Em comum, o fantasma da Ditadura Militar. Temos assim, um panorama bastante rico, em que se apresentam conjuntos universitários, periféricos, de criação coletiva, experimentais, infantis, etc. É difícil apontá-los, filiá-los, em virtude das peculiaridades de cada um. Pode-se afirmar, no entanto, que quase todos são fruto da revolução que se operava no palco mundial e brasileiro.

O Happening e a Performance colocavam em xeque os limites teatro-vida, resgatando o

ideário artaudiano e lançando o mais controverso grupo dos EUA: Living Theatre. Na Europa, Grotowsky, Barba e Brook realizavam um teatro de ator, físico. Em todo o mundo, conjuntos investiam na prática do transformismo, fazendo um teatro de ambiguidades e ambivalências sexuais, conhecido como Queer Theatre.

No Brasil, tem-se de um lado o engajamento político do Arena; de outro, a verve anárquica e tropicalista do Oficina. Além deles, grupos que estimulam a criação coletiva, como Asdrúbal Trouxe o Trombone, Vertoforte, Pod Minoga, Mambembe, Ornitorrinco e Royal Bexiga's Company. Todos protagonistas de um período de ruptura com a tradição, em que o momento político e as revoluções comportamentais exigem uma revisão de linguagens, uma abordagem nova para novos conteúdos.

Em Pernambuco não será diferente. Investindo na dramaturgia nacional, pesquisando a utilização de novos espaços, desvelando a figura do homossexual, promovendo a inserção da criança na cena, desbravando regiões e públicos desconhecidos, dialogando com outras expressões artísticas, os conjuntos locais perpetuarão a tradição do estado como encruzilhada de idéias, como catalisador de tendências e influências. Única raiz que se preservou ao longo desses anos, a de região que, antropofágicamente, devora e recria culturas.

O Memórias da Cena Pernambucana oferece, assim, uma visão privilegiada sobre aspectos políticos, ideológicos, econômicos, administrativos, estéticos, artísticos e relacionais desses conjuntos. Um importante material de referência, que, no entanto, não esgota a história do teatro pernambucano. É preciso que outros pesquisadores se debrucem sobre aspectos ainda inexplorados, que este trabalho não alcança, aprofundando, constantemente, a investigação sobre a cena local. As pistas estão dadas, basta segui-las.

O espaço para teatro nos jornais diminui diariamente, o interesse pela reflexão sobre artes cênicas em revistas e periódicos é mínimo, a penúria financeira das produções impede o investimento na documentação ostensiva, as entidades de classe não têm apoio para investir na criação de acervos permanentes. O panorama é desalentador. Perderemos a memória?

Investimentos como este precisam ser ampliados a fim de que o efêmero teatral não se transforme em sinônimo de ignorância e desconhecimento. Fica o estímulo para que outros se apaixonem, como nós, por essa história tão rica, cujo resgate é tão prazeroso. E a crença de que poderemos ainda celebrar, juntos, a publicação do Volume 02.

Boa Leitura,
Os Organizadores.



João Denys e Stella Maris Saldanha
em *Os fuzis da senhora Carrar* / 1978
(Foto: Gilberto Marcelino)

Arte, razão, paixão, utopia, diversão, ensino e comprometimento social

por João Denys Araújo Leite*

O Teatro Hermilo Borba Filho foi minha maior escola de teatro e vida grupal. Em 1977 fui conduzido, ou melhor, arrastado por meu amigo de colégio, Júlio Ludemir, para aquela casa de criação, trabalho e estudo, onde me matriculei na 1^a turma do Curso Regular de Teatro – Formação de Ator. Foi então que conheci meus mestres do teatro. Marcus Siqueira responsabilizava-se pela Prática de Interpretação; Luiz Maurício Carvalheira, por História do Teatro, Dramaturgia e Teoria da Representação, além da coordenação pedagógica; e Helena Pedra, pelo Trabalho de Corpo e Voz. Não demorou muito para eu me destacar como futuro ator, cenógrafo, diretor e ser incorporado ao grupo.

Minha 1^a prova pública no curso do THBF foi uma cena de *Jorginho, o machão*, de Leilah Assunção. Quando menos esperei, estava atuando e dirigindo os colegas no espetáculo *Todomundo*, de autor desconhecido do século XV, e depois atuando e dirigindo uma adaptação, realizada por minha turma, do conto *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, isso em fins de 1978. Nesse mesmo ano atuava na temporada de *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht.

No convívio com o grupo, aprendi a vivenciar todas as etapas de uma montagem teatral, a transitar por todas as funções: contínuo, faxineiro, cozinheiro, pintor de roupas e cenários, camareiro, maquiador, bilheteiro, portador de textos e documentos para a Polícia Federal, tudo enfim. Exercitávamos o aprendizado da humildade, sem subserviência, com responsabilidade ética e política. Literalmente, desempenhávamos todos os papéis; aprendíamos a nos respeitar e a nos dedicar pacientemente ao teatro.

Marcus lutava, apaixonadamente, para educar atores e atrizes conscientes de seu papel de artistas e cidadãos; artistas que combatesssem por liberdade e justiça social com as armas da arte: as únicas que possuímos e dispúnhamos para vender. Essa era nossa ideologia. Éramos um time com uma exclusividade de partido artístico, cuja moeda era um mínimo de coerência com as idéias e ideais que cultivávamos e nos diferenciavam de todos os outros grupos existentes nas cercanias de Olinda e Recife. Muito dessa diferença devia-se à opção estética das encenações de Marcus Siqueira, centrada no trabalho do ator, que

nos obrigava a atuar como sobre um poema cru. E era essa *crueldade* que ele nos ensinava, fazendo-nos caminhar por dentro de um teatro menos alienado; palmilhar as entranhas de uma arte que atendia a uma espécie de “encomenda social” do momento.

A perda das nossas instalações em Olinda, em fevereiro de 1979, obrigou-nos a buscar novos espaços e seguir resistindo. No auditório da TV Jornal do Commercio, montamos *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarneri, com direção de Rubem Rocha Filho. Nesse processo de montagem, testemunhei a impressionante disponibilidade de Marcus quando assumia o papel de ator. Ele se transfigurava: humilde, obediente, pontualíssimo, estudioso. Só emitia uma opinião sobre a encenação se fosse solicitado e se o fizesse era com um comedimento admirável. O diretor autoritário dava lugar ao ator-aprendiz.

Essa capacidade e a grande generosidade que o habitava faziam dele uma das poucas personalidades fascinantes que tive a honra de conviver, ser amigo e aprendiz. Esse Marcus maleável e transparente foi o ator que tive a alegria de dirigir em 1981, na peça *Por telefone*, de Antônio Fagundes e que, às vésperas da estréia, nos deixou órfãos, a mim, a Sandra Carreira, que com ele contracenava, e a todo o THBF que não soube ou não quis sobreviver sem ele.

No THBF aprendi uma humanidade e um compasso de espera difíceis de expressar em palavras: são atitudes, comportamentos de quem aprendeu a fazer arte, dedica-se a estudá-la permanentemente e entende que o teatro é feito de relações com a dança, com a música – seus progenitores –, com a literatura, com as artes plásticas, com a arquitetura, com a ótica e os meios eletrônicos. Apreendi que o teatro é feito de relações com a poesia, com a filosofia, com a inteligência, com a criatividade, com a ideologia, com a fé, com a paixão, com a razão, num constante movimento triádico, que transita entre o real, o simbólico e o imaginário.

O teatro é diversão e ensinamento; é extravagantemente político, visto que nos delega poderes vivos e instantâneos em face dos públicos, em face de sua forma eminentemente social. No teatro a matéria é o ser humano com suas porções de matéria e sonho. Portanto, o teatro também é uma relação onírica, uma relação utópica e nunca é apenas teatro, pois ele é o conjunto de suas relações no mundo social. Tudo isso aprendi no Teatro Hermilo Borba Filho, e nunca mais desaprendi, porque pratiquei, pratico, redimensiono e dissemino um teatro “pirografado”, com paixão, na pele, na carne, no osso, na alma. Um teatro que arde no tempo e no lugar de suas fulgurações.

* Foi aluno e integrante do TBHF, desempenhando funções diversas dentro do grupo. É dramaturgo, ator, diretor e professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE.

Teatro Hermilo Borba Filho - THBF

Data: 13/01/1998. **Mediator:** José Manoel. **Expositores:**

Eduardo Diógenes, José Ramos, Morse Lyra Neto, Socorro Albino e Stella Maris Saldanha.

José Manoel: Que tipo de teatro a gente está fazendo? Essa inquietação está em todas as pessoas que fazem a Federação de Teatro de Pernambuco, o Sindicato dos Artistas, a Associação de Produtores de Artes Cênicas, os grupos. E ela é muito mais intensa quando se busca a realização de um teatro consistente. Nós estávamos observando, recentemente, num bate-papo informal, que há uma predominância de elencos na produção teatral pernambucana de hoje. Antecedendo a esses elencos, vieram as produções artísticas; antecedendo às produções artísticas, os grupos. Evidentemente que o nosso objetivo aqui não é somente uma discussão nostálgica, mas, principalmente, que a gente trace paralelos com os modelos de organização de grupos, com o sistema de trabalho de produção, com os espetáculos que se montavam nessa cidade. Por que há tão bons atores que a gente não vê mais em cena? Por que há tão expressivos e experimentados diretores e não se consegue ver suas obras fiscalizadas no palco? Alguma coisa se estabeleceu nessa relação que fez com que as pessoas se distanciassem da prática. Recentemente, conversando com Suzana Costa, perguntei: "Por que você parou?". E ela disse: "Porque tenho outras coisas na vida para pensar, outros objetivos e desgasta muito fazer teatro". Isso tudo foi fazendo com que pensássemos numa oportunidade de trazer para uma conversa, sem nos preocuparmos com a cronologia, as pessoas que fazem, que fizeram ou que estão querendo voltar a fazer teatro. Da maneira mais informal possível. Na verdade, são vivências que são externadas, revividas ou repensadas, com a platéia se integrando nesse bate-papo. Quero convidar para dividir essa arena comigo as pessoas que, de alguma forma, participaram do grupo Teatro Hermilo Borba Filho.

José Ramos: Sou membro da 1ª fase do grupo e participei da fundação, em 1976. Queria dizer, de antemão, que falar do Teatro Hermilo Borba Filho é falar de Marcus Siqueira. Não tem como dissociar o grupo do seu diretor, do seu mentor, do seu idealizador. O THBF transpira, constantemente, a figura dessa pessoa habilidosa, inteligente, capaz e, realmente, de um temperamento muito forte. Por isso mesmo, um artista interessante, que soube produzir um grupo tão singular.

Morse Lyra Neto: Também sou um dos fundadores desse grupo. Através de Marcus Siqueira e do Teatro Hermilo, descobri a beleza e o papel do teatro na sociedade. Assim, despertei para a necessidade de participar da luta dos oprimidos. Isso para mim foi marcante e me influencia até hoje, apesar de Marcus ser uma pessoa extremamente polêmica,



Maria dos Prazeres, José Ramos e Didiha Pereira em Auto da Compadecida / 1977 (Foto: arquivo Feteape)

centralizadora e, ao mesmo tempo, que delegava. Uma pessoa de convivência difícil, mas com a qual nós começamos essa experiência tão rica.

Stella Maris Saldanha: É emocionante poder resgatar o THBF, não só por falar do grupo, a história e o papel que ele desempenhou dentro do teatro pernambucano, mas, também, por esse encontro ser uma reflexão sobre o teatro hoje, e o que a gente pode fazer, a partir de agora, somando experiências. Minha participação no Hermilo foi como atriz. Não existiam cursos permanentes e regulares de teatro. Foi o THBF que começou a desenvolver essa experiência da escola teatral, da formação do ator e acho que esse foi um dos grandes marcos do grupo.

Eduardo Diógenes: Eu me aproximei do grupo através de Stella Maris, em 1977. Nesse período, as aulas não estavam oficializadas, mas já existia o embrião de um curso regular de teatro que iria envolver Marcus Siqueira, Luiz Maurício Carvalheira e Helena Pedra. Fui atraído pelo trabalho do grupo, que já chamava a atenção de quem se interessava por teatro, e movido também por uma força muito grande que sempre reconhei na figura de Marcus Siqueira, aliado a um grande professor de História do Teatro, Luiz Maurício Carvalheira. O trabalho daquela equipe foi feito com pouquíssimos recursos e a forma de captação era bem diferente da praticada hoje. Muitas vezes, tolhida por problemas políticos e de repercussão social gravíssimos.

José Ramos: Acho interessante saber agora, objetivamente, como é que surgiu o Teatro Hermilo Borba Filho. Marcus já havia trabalhado por muito anos com Dom Hélder

Câmara, no bairro dos Coelhos, na periferia. Ele, primeiro, fundou, em 1968, o Teatro Novo do Recife, num prédio anexo ao Palácio dos Manguinhos, e, em 1974, transferiu-se para o Casarão 7, anexo à livraria Livro 7, um teatro de 80 e poucos lugares. Nessa época, Baccaro, que é um mecenas, tinha comprado vários casarões de Olinda. Marcus enlouqueceu quando descobriu que, na subida da ladeira do Varadouro, na rua 15 de novembro, existia um casarão maravilhoso do século XIX, com sacada e 1º andar. Ele pensou em fazer ali o Teatro Hermilo Borba Filho. Por um lado, batalhou para construir a casa de espetáculos a partir desse casarão; e, por outro, batalhou para formar a equipe de artistas, convidando pessoas que faziam com ele um curso há seis meses.

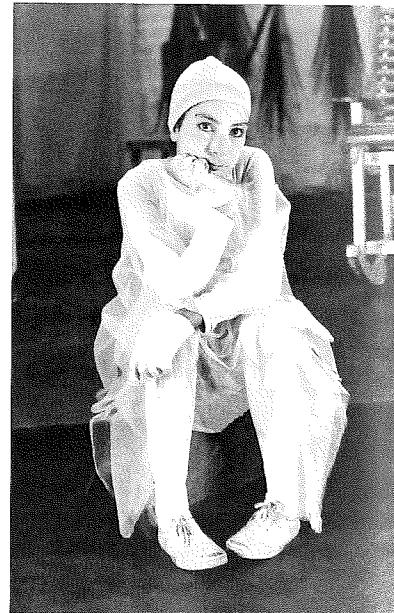
Morse Lyra Neto: Armando Coelho Neto, uma das pessoas que participavam desse curso, tinha um texto infantil chamado *Rato não sabe escrever... telefona*. Quando estávamos terminando esse curso, à revelia de Marcus, começamos a pensar em montar o espetáculo. Quando ele soube, disse: "Por que não vamos fazer isso juntos?". *Rato não sabe escrever... telefona*, então, vem a ser a 1ª peça do Teatro Hermilo Borba Filho, exatamente quando o grupo é fundado, com ata, burocracia e tudo. Esse casarão tinha uma coisa muito interessante: as portas eram dois quadros pintados por Bajado, que ainda não era famoso e pintava letreiro de cinema. Foi uma idéia de Marcus.

José Ramos: Ele tinha um acordo verbal para ocupar o casarão em troca de serviços. Baccaro tinha a Fundação Casa da Criança e queria que dessemos uma ajuda. Já o nome do grupo foi uma homenagem que Marcus prestou a Hermilo.¹

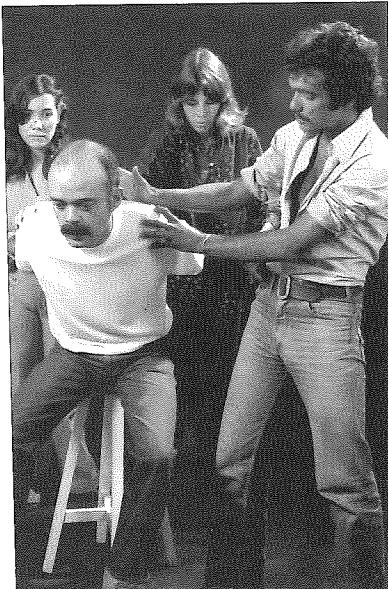
Morse Lyra Neto: Para vocês compreenderem a personalidade centralizadora de Marcus: no estatuto do Hermilo, ele colocou-se como presidente perpétuo, vitalício, porque queria ter o controle absoluto. "Nessa altura da minha vida, só quero cordeirinhos", dizia.

¹ "Poucos dias antes da sua morte, a pedido da revista 'Vidas Secas', Marcus Siqueira escreveu alguma coisa sobre o também inesquecível Hermilo Borba Filho: (...) Sempre mantive com relação a ele uma enorme admiração a distância. Não pertencia ao círculo mais íntimo, mas por culpa de um excessivo acanhamento que, ainda hoje me acomete, quando me sinto/intuo que estou diante de homem de gênio. Hermilo renovou a cena teatral brasileira? Até certo ponto, sim, dentro das limitações e dificuldades e principalmente do caráter efêmero da arte que praticava. E, ainda bem, não deixou seguidores ortodoxos e fiéis, pois isto seria uma violentação da sua própria maneira de encarar o Teatro. (...) Era sério e brincalhão. (...) Nunca quis ser nem pousou de mito. (...) Hermilo foi o homem mais desprovido de qualquer tipo de preconceito que eu jamais conheci em toda a minha vida". (COUTINHO, Valdi. "Dois anos". *Diário de Pernambuco*. Recife, 16 de maio de 1983. Caderno Viver, p. 8.). Marcus Siqueira trabalhou no Teatro Popular do Nordeste, grupo liderado por Hermilo Borba Filho, de quem também foi aluno no Curso de Formação do Ator da Escola de Belas Artes da UFPE.

Colette Dantas em *Pluft, o fantasma* / 1977
(Foto: arquivo pessoal Stella Maris Saldanha)



José Ramos: Essa era uma brincadeira. Quando Baccaro cedeu o casarão, haja trabalho, porque Marcus caiu em campo. Pessoas muito importantes ajudaram bastante, como Helena Pessoa de Queiroz, Wellington Virgolino, vários artistas plásticos de Recife e Olinda. Marcus tinha uma articulação tão interessante e tão bonita com todos esses artistas plásticos, que quando ele estava sem grana para montar uma peça, Helena organizava leilões e conseguia o dinheiro. Essas pessoas foram fundamentais para a construção do Hermilo. Membros do grupo também buscaram algum tipo de ajuda financeira. E o que Marcus fez para transformar um casarão num teatro? Arrancou parede, fez um grande vão com um palco e, com a influência de igreja que tinha, já que Marcus trabalhou muitos anos com Dom Helder, em vez de fazer cadeiras isoladas, ele pôs bancos tradicionais de igreja. Então, as pessoas sentavam muito próximas umas das outras. O teatro ficou com 104 lugares, todos acolchoados. Era tudo preto, com almofadas em vermelho, e dois grandes ar-condicionados nas laterais, além de um pequeno hall, onde ficava a bilheteria. Nessa bilheteria tinha uma frase inesquecível de Cacilda Becker: "Não me peça de graça a única coisa que eu tenho para vender". Porque, naquele período, havia um certo desleixo, as pessoas faziam teatro para os amigos, distribuindo muito convite. E Marcus já investia no sentido conceitual da profissionalização. Isso em junho de 1976. Os elementos do grupo não só atuavam, mas também varriam, limpavam a latrina, rasgavam parede, distribuíam panfleto, não tinha diferenciação nenhuma. Foi assim que surgiu o Hermilo Borba Filho nesse casarão, a partir dessa confluência de forças, mas sempre, claro, com a grande personalidade de Marcus à frente. E qual era a proposta básica? Para mim, era ser primeiramente um grupo autônomo, em todos os sentidos, ou seja, com diretor, cenógrafo e figurinista da própria equipe e, se possível, autores, como foi o caso de Armando Coelho Neto em *Rato não sabe escrever... telefona* e depois comigo e Weracy, quando fizemos *A Onça Mafalda e o Bode Militão*, um fracasso. Ninguém podia participar de outro grupo ou de outra atividade cênica que não fosse o Hermilo. Havia uma idéia de exclusividade mesmo, que todo mundo aceitava, às vezes alguém reagia. Naquele casarão, existiam os residentes e os não residentes. Digo isso porque morei no teatro e durante o período que passei, na 1ª fase do grupo, foram montados nove espetáculos em dois



Júlia Lemos, Marcus Siqueira, Cristina Banda e Jorge Jamel em *Um grito parado no ar* / 1979 (Foto: Gilberto Marcelino)

anos. Isso significa que trabalhamos a cada três meses com uma peça, visando a uma profissionalização. Não no sentido de sobreviver financeiramente do Hermilo, mas na questão da qualificação permanente. Tanto que sempre foram ministrados cursos. Depois, já na 2ª fase, entra Luiz Maurício Carvalheira, que ajuda Marcus nessa questão da formação, priorizando a qualificação constante. Marcus incentivava muito a leitura de textos. Era ele quem escolhia os integrantes, isso por uma certa qualidade intelectual. Não podia ser por uma "porra louquice", alguém que estava apenas querendo aparecer ou passar um tempo. Tinha que ter uma certa consistência para a vida também e essa escolha era muito interessante. Fico honrado de ter sido um dos escolhidos. Também não podíamos deixar de nutrir um sentimento de resistência à Ditadura Militar. Estávamos no início da chamada Abertura, mas precisávamos pressionar mais, resistir, e o teatro também tinha essa função. Marcus nos convencia disso, tanto que montava espetáculos com evidente conteúdo social. Não porque a classe média iria assistir ou porque estava em moda. Mesmo ele dando as diretrizes mais concretas, como líder e mais experiente, a gente também participava dessa discussão. Marcus ainda motivava os integrantes a escrever. Nós fracassamos nisso, apesar de ele abrir essa possibilidade. A prova é que se montou *Rato não sabe escrever... telefona*, uma peça infantil que fez a estréia do THBF. Lembro que apanhei muito, porque interpretava o Mister Gato e as crianças subiam no palco para bater em mim. Foi um sucesso! Mas, realmente, Marcus não dirigiu a peça, só assinou a direção para dar um certo peso. Ele não apreciava muito o teatro infantil.

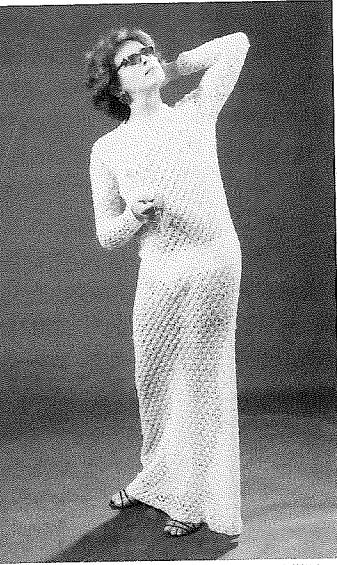
Socorro Albino: Marcus declarou-se presidente vitalício porque tinha como capital a sua garra. Claro que aquilo nos incomodava, não entendíamos a sua posição, no entanto, era ele quem corria atrás do dinheiro, batalhava realmente e fazia acontecer. Durante minha participação, não recebímos dinheiro algum, fazímos por amor. Nossa cachê era pago com cerveja nos bares, após os ensaios, quando, na maioria das vezes, Marcus pagava as contas. E ele exigia dedicação exclusiva. Além de não querer que tivéssemos contato com outros tipos de experiências teatrais, proibia até a amizade com pessoas que não tivessem a ver com aquele ambiente. Ele era muito ciumento. Um ator seu, era como

um filho. Queria dar esse testemunho para se entender a figura de Marcus, porque ele era autoritário, mas não era tão ditador.

José Ramos: Existia remuneração, sim. Quando dava bilheteria, todo mundo ganhava percentual. Às vezes, era até cachê fixo. E havia uma alternância no repertório, pelo menos na 1ª fase. Num determinado momento, Marcus exercia exclusivamente a função de diretor e administrador; depois, para descansar a equipe, voltava a atuar. A gente estreou com *Rato não sabe escrever... telefona*, fez em seguida *O diário de um louco*, de Gogol, mas a 1ª grande peça foi *Morte e vida Severina*. Aquela cena dos ossos, até hoje, está na memória de quem assistiu. Com *Auto da Compadecida*, além do grupo todo, participaram convidados. Logo após, foi encenado *O vôo dos pássaros selvagens*.

Stella Maris Saldanha: Tinha uma prática lá no teatro, provavelmente herdada do Teatro Popular do Nordeste – TPN – que era a seguinte: se você tinha o papel principal numa determinada peça, no espetáculo seguinte, preferencialmente, os melhores papéis seriam dados a outros atores. Você faria uma ponta, ou assumiria a bilheteria, ou estaria na divulgação do espetáculo. Isso pontuava um pouco o que Marcus pensava sobre a arte teatral. Ele tentava dirigir o grupo dentro desse espírito de cooperação e tinha uma crença profunda no papel transformador do ator e do teatro. Isso era especialmente importante, se você considerar que ainda vivíamos sob o Regime Militar. Essa divisão de trabalho lá no Hermilo é uma coisa que, a meu ver, caracteriza muito bem o grupo. Há também duas frases que estão relacionadas com nossa atividade e que eram muito repetidas por Marcus. Uma é de Stanislávski: "Só há um motivo para um ator faltar um ensaio. É a sua própria morte". A outra frase é da peça *Um grito parado no ar*, de Guarnieri: "Ator sem consciência é bicho da corte".

José Ramos: Em *Morte e vida Severina*, ninguém tinha papel fixo, todos faziam tudo. Era o famoso sistema coringa, uma idéia muito importante na formação do grupo. Ele pegou o papel de Severino e distribuiu por todos que estavam no elenco. Cada um tinha o seu momento. Nesse espetáculo, os atores ficavam seminus, só com uma tangolinha preta e trocavam de roupa em cena, dentro de um espaço minúsculo. Agora, já que estamos falando da estética teatral de Marcus, nunca vi um diretor com uma encenação tão simples, tão despojada e, ao mesmo tempo, tão emocionante. Tinha uma limpeza, uma clareza. Ele, inclusive, como diretor, era excelente, porque passava por todas aquelas etapas: dois meses de leitura de mesa, estudo e depois, a marcação. Os atores já tinham que estar com o texto decorado, com a personagem construída. A marcação de Marcus era o seguinte: "Façam!". Ele ficava lá, fumando muito, com aquele jeitão e a gente ficava até meio perdido, às vezes dizíamos: "Não vai interferir?". Antes de fazer os ajustes finais, ele fazia laboratórios, para nos deixar livres. O grupo funcionava assim: tinha o diretor e



João Denys em *O amor do não* / 1980
(Foto: Gilberto Marcelino)

administrador que era Marcus, e tinha um núcleo de pessoas que era mais próximo a ele, que tinha mais acesso, até por temperamento, por algumas afinidades políticas, sexuais. Só para citar alguns nomes: eu, Weracy, Samuel, Carlos Fraga, Morse, Evelin, Osmar e Jorge Jamel. Havia os residentes, aqueles que moravam no casarão permanentemente, e os não residentes, que eram maioria. Afora os convidados, quando o elenco precisava de várias pessoas, como no *Auto da Compadecida*, por exemplo.

Didha Pereira e Anita Batista participaram nesse período, Marcus os conheceu durante o trabalho nos Coelhos. João Batista Dantas também fez parte e até depois se integrou ao grupo. Ou seja, o THBF não era tão fechado assim. E como funcionava o Hermilo em termos de finanças? Quando Baccaro cedeu a casa, passamos lá uns três anos e pouco, sem pagar nada. Uma troca de serviços, que nunca se efetuou, apesar da expectativa da Casa da Criança. A manutenção do teatro era relativamente barata porque ele era um espaço mínimo, um corredor negro, com um palco equipado com spots-lata. E ele fazia miséria com esses spots-lata, abusava da sensibilidade e fazia fluir coisas lindas. A estética era absolutamente despojada e concentrada no ator.

Stella Maris Saldanha: Uma das experiências positivas do teatro de grupo é a ousadia e a experimentação.

José Ramos: Isso também porque tínhamos um espaço próprio, nossos ensaios aconteciam com tudo já no palco.

José Manoel: Dava para notar essa ousadia também quando Marcus foi para a Casa da Cultura, para o Joaquim Cardozo, quando passou pelo auditório da TV Jornal. Eu concordo contigo que a sustentação de ter um espaço, onde se pode passar 24h trabalhando, claro que solidifica, mas a sustentação da estética do espetáculo de Marcus, para mim, independia do espaço. Para onde ele fosse, havia uma solidez no grupo e um rigor na proposta.

José Ramos: Lembro que na 1^a fase, fomos a Salvador com *A incelença*. O grupo estava se firmando, tinha apresentado algumas peças boas e recebemos como encomenda da

Caixa Econômica Federal a montagem desse espetáculo. Marcus convidou Bajado para fazer um cenário maravilhoso, com biombo pintados. A viagem foi patrocinada pela Caixa. *Já Pluft, o fantasminha*² foi dirigido por João Batista Dantas. Como Marcus não simpatizava muito com o teatro infantil, ele pediu a João, que fez um trabalho lindo. Stella estreou como atriz nessa peça, interpretando a mãe de Pluft, maravilhosa. Sobre o teatro propriamente dito, era de Marcus e do grupo. Ele não abria muito espaço para outras companhias. Lembro que, uma vez, não cedeu pauta para *A lição*, montagem dirigida por Antônio Cadengue. Com *Debu le rá*³, estréia de Zé Manoel como ator, foi diferente. Como fazíamos muitos espetáculos, era absolutamente impossível dividir a utilização do espaço com outras produções. Mas houve ainda shows, como o da paraibana Kátia de França, que o próprio Marcus dirigiu; e o de Tânia Alves, que ele recebeu, numa noite em que Elba Ramalho até deu uma canja.

Socorro Albino: Tânia e Elba vieram ao Recife para apresentar duas peças de Jairo Lima, *Cancão de fogo* e *A chegada de Lampião no inferno*, com o Grupo Chegança, de Luiz Mendonça. Como aos sábados, à meia-noite, aconteciam shows no Teatro Hermilo, elas foram lá cantar.

José Ramos: Depois, aconteceram outros shows de pequenos grupos, que ele via que estavam começando. Marcus foi um dos diretores de teatro que primeiro dirigiram desfile de moda! Eu participei, não como manequim, mas como dançarino, eu e Luisa, quando fazíamos na época *Pedro Mico*. Marcus convidou, inclusive, Suzana Costa, grávida, e a colocou rebolando em cima de uma coluna, foi o maior sucesso. Era assim que ele abria espaço para a participação de outras pessoas. Suzana, por exemplo, era do Vivencial, grupo que tinha uma linha radicalmente diferente e que Marcus não gostava. Mas lembro de um momento em que a Censura estava dando em cima do Vivencial e ele colocou lá no Hermilo um manifesto de repúdio ao autoritarismo dos militares e de apoio ao grupo. Quer dizer, ele tinha essa consciência social. Fiquei no grupo até início de 1978. A partir do momento que senti que não era mais importante para aquela equipe e já estava com outras idéias, rompi e saí. Isso também aprendi com ele. Aliás, minha pequena vida artística devo absolutamente a Marcus. Apesar da gente ter brigado e ficado intrigado um tempo, nunca perdi aquilo que vocês falaram da formação. Claro que também queria isso, porque não basta só querer, tem que ter alguém que oriente. Na verdade, não somente eu, mas

² "Soberbo"... foi o adjetivo escolhido por Maria Clara Machado para qualificar a impressão que tivera da montagem de *Pluft, o fantasminha*, de sua autoria, pelo elenco do THBF, com direção de João Batista Dantas. Quando esteve no Recife, há alguns dias atrás, ela fez questão de ver o trabalho". (COUTINHO, Valdi. "Pluft, com 22 anos faz o mesmo sucesso". *Diário de Pernambuco*, Recife, 02 de outubro de 1977. Caderno Viver Domingo. p. 9.).

³ Cf. p. 61 desta publicação.

oito pessoas dessa 1^a fase também romperam, por questões mil.⁴ Foi muito conflituoso para a gente. Marcus começou um novo grupo a partir da montagem de *Pluft, o fantasmirinha*. Só para concluir as curiosidades dessa 1^a fase: tínhamos espetáculo de terça a domingo. Aos sábados, apresentávamos duas peças, às 21h e à meia-noite. Eram 104 lugares, mas a gente fazia mesmo que fosse para uma só pessoa e com toda emoção, porque éramos preparados para isso, uma atitude ideológica, de consciência.

Socorro Albino: Suponho que, para a época, *Morte e vida Severina* foi um sucesso, ficando em cartaz de três a quatro meses, com a casa sempre lotada.

José Ramos: *Morte e vida Severina* foi o maior sucesso, porque a gente fez toda uma divulgação nas universidades, o grupo estava bem unido e o espetáculo abordava a miséria, tema proibido de se falar. Quanto aos problemas com a Censura, lembro que uma censora queria cortar uma cena do *Auto da Compadecida*, porque eu, no papel de João Grilo, falava em parir e abria a perna. Marcus disse: "Pois a peça não vai entrar em cartaz" e foi falar com Demerval, superintendente da Polícia Federal. "Demerval, quem é que não foi parido? Só porque o ator abre as pernas? E, ainda, vestido de malha!", argumentou. De fato, o que os censores cortavam era ridículo. Demerval liberou: "Olhe, vou fazer de conta que vocês não estão fazendo". E assim, ele foi conquistando uma simpatia geral, chegando até a ganhar o prêmio Censor do Ano, acreditem! Como nenhum grupo é eterno, no período do *Pluft, o fantasmirinha* aconteceu o desgaste normal. Permanecemos de 1976 até o início de 1978 e, a partir daí, houve uma reviravolta geral e o grupo se desfez. Essa 1^a fase, considero extinta e uma outra fase surge, com novos trabalhos, em

⁴ "Um grupo formado por seis rapazes e duas moças resolveu, em janeiro de 1976, fazer teatro. Para isto, animou-os as noções preliminares da arte de representar, oferecidas pelo diretor Marcus Siqueira, um dos criadores do Teatro Hermilo Borba Filho, em Olinda. Depois de quase dois anos de ensaios, encenações, lutas, aplausos – a glória dos palcos – seus componentes entraram em conflito 'ideológico' com o antigo mestre e, hoje, apresentam a renúncia dos cargos ocupados: vice-presidência, tesouraria, vice-secretaria, sócio-fundador, membro efetivo e membro do grupo. São eles: Osmar Barbalho, Morse Lyra Neto, José Ramos, Weracy Costa, Samuel Costa Filho, Suzana Schisler, Carlos Fraga e Glauco Rabelo. A gente veio dar uma resposta ao que Marcus Siqueira afirmou no Viver. Isto depois de quase um mês, porque não estava querendo tomar uma atitude irrefletida. Aqui nossa posição", disse Glauco Rabelo. (...) Para encenar 'Morte e Vida Severina', por exemplo, segundo relatam os renunciantes, Marcus recebeu a importância de Cr\$ 40.000,00 do Serviço Nacional de Teatro e Cr\$ 25.000,00 para o 'Auto da Compadecida'. Caem, por terra, suas declarações, neste mesmo espaço, segundo as quais, 'nenhuma ajuda oficial receberá'. A Caixa Econômica Federal, por exemplo, deu-lhe entre Cr\$ 50 a 60.000,00 para montar 'A Incência'. As declarações de Marcus, entretanto foram aceitas de boa fé na citada reportagem. As bilheterias sempre deram sucesso financeiro ao teatro, muito embora os seus ex-comandados não trabalhassem visando lucros fáceis, nem compensações financeiras. (...) Nossas aspirações não se coadunam com o despotismo e autoritarismo do sr. Marcus Siqueira. Vale lembrar, ainda, que essa decisão é fruto da reflexão de oito pessoas que atravessaram, juntas, esta experiência de quase dois anos". (BELO, Reinaldo. "A preservação de um teatro na força dos jovens". *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 de setembro de 1977. Caderno Viver Domingo. p. 1.).

João Denys, Valentina de Paula, Josenildo Marinho, Anatilde de Paula, Jorge Jamel e Cecília Miranda em *Murro em ponta de faca* / 1980
(Foto: Gilberto Marcelino)

outros espaços. O Teatro Hermilo Borba Filho fechou suas portas no início de 1979.⁵

Stella Maris Saldanha: O último espetáculo naquele espaço foi *Os fuzis da senhora Carrar*. Com o fechamento da sede, montamos *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarneri, e apresentamos no auditório da TV Jornal, com direção de Rubem Rocha Filho, recém-chegado de Londres, e Marcus Siqueira como ator. Levamos essa peça também para o Teatro Santa Roza, em João Pessoa, atraindo uma platéia muito legal. No Teatro Joaquim Cardozo, veio *O amor do não e*, na Casa da Cultura, *Murro em ponta de faca*. Quando Marcus morreu, dois espetáculos estavam em fase de desenvolvimento, *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, com direção de Anatilde de Paula, e o espetáculo adulto *Por telefone*, que ele estava ensaiando, sob direção de João Denys. Foram os dois projetos que não se concretizaram porque, com a morte de Marcus, o grupo acabou.⁶

Eduardo Diógenes: Quero lembrar que Luiz Maurício Carvalheira, Helena Pedra e João Denys foram três dos mais importantes representantes do Hermilo Borba Filho na

⁵ "A falta de apoio das autoridades, acúmulo de dívidas, portas que brusca ou discretamente se fecharam, eis algumas das razões da extinção do THBF (...). A crise ora enfrentada pelo THBF levou o seu diretor, Marcus Siqueira, a tomar uma drástica decisão: 'Vamos fechar por falta de incentivo. Coisa que não acontece em outros Estados, onde os grupos recebem uma subvenção. Eu cansei de bater às portas; batí em todas e nenhuma se abriu'. (...) Com amargura, Marcus, que tem uma longa e reconhecida experiência teatral, desabafa: 'O nosso trabalho mostrou a preocupação do grupo em relação a continuidade, inclusive o THBF retomou uma experiência que tinha sido feita pelo TPN, de dar espetáculos todas as noites. Infelizmente, teatro não se faz só com idealismo, com garra, com talento. Teatro também se faz com dinheiro. E desde a sua fundação até hoje, o Teatro Hermilo Borba Filho nunca recebeu um cruzeiro de subvenção oficial (isto em todos os níveis: federal, estadual, municipal)". (RIVAS, Leda. "Ato final: cai o pano sobre o Teatro Hermilo Borba Filho". *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 de agosto de 1977. Caderno Viver. s. p.).

⁶ O espetáculo *Por telefone* estreou no dia 20 de agosto de 1982, no Teatro Apolo, com realização da Mandacaru Produções Teatrais. No elenco, Sandra Carreira e Josenildo Marinho, esse último substituindo Marcus Siqueira. Direção, projeto de luz e cenografia: João Denys.



2ª fase, quando se concretizou o Curso Regular de Teatro, sonho não só de Marcus Siqueira, mas dessas outras pessoas que citei. João Denys, na época, ainda era aluno, mas já demonstrava diversos talentos, não só como ator, mas como cenógrafo e pessoa múltipla de teatro; Luiz Maurício, como professor de História do Teatro; e Helena, como professora de Expressão Corporal. Esses dois últimos, especialmente, foram de fundamental importância para as pessoas que passaram por aquela escola, por estimular a reflexão sobre a prática teatral, criando em nós uma consciência. Apesar de não ser reconhecido pelas vias regulamentares, esse curso lançou talentos. Zé Ramos enfatizou o envolvimento político de Marcus Siqueira, mas acho que, mais do que isso, ele procurava descobrir o que é representar quando o povo é reprimido, a sociedade é hipócrita, os valores que nós defendemos são derrubados e perseguidos. Essa era a tônica que sentia não só em Marcus Siqueira e em Carvalheira, como em todas as pessoas que aqui estão. Outro fato que quero relatar é: mesmo diante da falta de recursos, Marcus Siqueira conseguiu trazer grandes nomes para esse curso de teatro, como Carlos Verezza, Fernando Peixoto, Luiz Mendonça, Gianfrancesco Guarnieri, José Wilker. Artistas importantes para trocar experiências conosco. Sem pagamento algum. Apenas pelo respeito que o teatro feito por Marcus tinha conquistado nacionalmente. Essa peça de 1979, *Um grito parado no ar*, de Guarnieri, trata exatamente disso: as pessoas querendo fazer teatro, mas sem ter dinheiro, perseguidos, os atores pirando, sendo presos.

Stella Maris Saldanha: Sobre os critérios que norteavam a escolha dos textos: naquele momento, sabíamos que não ganharíamos dinheiro fazendo teatro. Era uma escolha um pouco franciscana mesmo. Não tínhamos a preocupação de montar textos comerciais. O que contava era se o texto refletia as inquietações humanas e, de modo particular, aquele momento da vida brasileira. São exemplos disso as montagens de *O santo inquérito*⁷, *Os fuzis da senhora Carrar*, *O vôo dos pássaros selvagens* e *Morte e vida Severina*.

José Ramos: Se Marcus Siqueira ainda estivesse vivo, ele estaria procurando mais um

7 "O Santo Inquérito", de Dias Gomes, pelo elenco do Teatro Hermilo Borba Filho, e com direção de Marcus Siqueira, que consideramos o melhor espetáculo de grupo local, este ano, fará suas despedidas do público, hoje e amanhã, às 19h e 21h30m – encerrando precocemente uma temporada que estava fadada a longa permanência em cartaz. (...) Como já havíamos noticiado, aqui, nesta coluna, há alguns dias atrás, em primeiríssima mão, terminou acontecendo o inevitável: a companhia teatral do Sul que tem exclusividade sobre os direitos de encenação da peça em todo o território nacional, pretendendo excursionar por todo o país com a montagem de 'O Santo Inquérito', de Dias Gomes, com Regina Duarte no papel de Branca Dias, resolveu não prolongar a licença temporária, que havia dado ao THBF, em caráter especial, para encenação do nosso espetáculo. É lamentável, pois o êxito do THBF vinha sendo constatado a cada encenação, com o registro da melhor freqüência até agora verificada na existência daquela casa de espetáculos". (COUTINHO, Valdi. "Últimas apresentações de 'O Santo Inquérito'". *Diário de Pernambuco*. Recife, 17 de dezembro de 1977. Caderno Viver, p. 5.).

Marcus Siqueira e Sandra Carreira
no ensaio de *Por telefone* / 1981
(Foto: Gilberto Marcelino)

espaço para suas peças e isso é um exemplo para todos nós, a persistência. Os trabalhos dele têm uma consistência e um conteúdo social muito interessante. Queria só registrar isso: para mim foi importante ter participado, como foi importante ter rachado também. Independente da minha presença, a panorâmica da produção de Marcus, como homem de teatro, é uma coisa que faz falta. Por que os oito dissidentes não continuaram juntos? Porque faltava uma liderança. Para mim, a grande crise do teatro hoje é a falta de uma liderança que possa congregar pessoas em torno de uma idéia.



Teatro Hermilo Borba Filho – Montagens

1976 *Rato não sabe escrever... telefona*

Texto: Armando Coelho Neto. Direção, cenário e figurinos: Marcus Siqueira. Elenco: Armando Coelho Neto, José Ramos, Morse Lyra Neto, Vicente Monteiro e Ana Rodrigues.

O diário de um louco

Texto: Nikolai Gogol. Direção, cenário e figurinos: Marcus Siqueira. Elenco: Marcus Siqueira, Armando Coelho Neto e José Ramos.

Morte e vida Severina

Texto: João Cabral de Melo Neto. Direção, cenário e figurinos: Marcus Siqueira. Assistentes de direção: Weracy Costa e Samuel Costa Filho. Coreografias: Lúsa Monteiro. Elenco: Evelin Carvalho, Glauco Rabelo, Carlos Fraga, José Ramos, Maria dos Prazeres,

Tônico Mendonça, Osmar Barbalho, Socorro Albino, Morse Lyra Neto, Susanna Long Schisler e Marcus Siqueira.

A Onça Mafalda e o Bode Militão

Texto, direção, cenários, figurinos e elenco: José Ramos e Weracy Costa.

Pedro Mico

Texto: Antonio Callado. Direção, cenário e figurinos: Marcus Siqueira. Elenco: Maria Lúsa Monteiro, José Ramos, Morse Lyra Neto e Weracy Costa.

1977 *A incelência*

Texto: Luiz Marinho. Direção: Marcus Siqueira. Figurinos: Ieda Lucena. Direção musical: Dinara Pessoa. Coreografia: Ademilton Campos. Cenário: Bajado. Elenco: Anita Cavalcanti, Júlia Lemos, José Ramos, Luiz Vidal, Ade-

Teatro da Universidade Católica de Pernambuco - Tucap

milton Campos, João Batista Dantas, Carmo Miranda, Morse Lyra Neto, Júlio Ludemir, Diná Gomes, Didha Pereira, Laércio Lima, Bárbara Lopes, Carmelita Pereira, Sandra Carreira, Jorge Jamel, Idhalto Vidal e Carlos Fra-
ga.

Auto da Compadecida

Texto: Ariano Suassuna. Direção: Marcus Siqueira. Cenário: Bajado. Produção executiva: Weracy Costa, Maria dos Prazeres e Bárbara Olívia. Elenco: Maria Luísa Monteiro, Morse Lyra Neto, José Ramos, Carlos Fraga, Glauce Rabelo, Jorge Jamel, Evelin Monteiro, Osmar Barbalho, Socorro Albino, Marcos Alexandre, Samuel Costa Filho, Toniel Santos, Didha Pereira, Maria dos Prazeres e João Batista Dantas (ator convidado).

O vôo dos pássaros selvagens

Texto: Aldomar Conrado. Direção: Marcus Siqueira. Elenco: Marcus Siqueira, Júlia Lemos e José Ramos.

Pluft, o fantasminha

Texto: Maria Clara Machado. Direção: João Batista Dantas. Elenco: Stella Saldanha, Colette Dantas, Luiz Maurício Carvalheira, Sônia Carreira, Cláudia Chabloz, Jorge Jamel, Joaquim Macedo e Toniel Santos.

O santo inquérito

Texto: Dias Gomes. Direção: Marcus Siqueira. Iluminação e sonoplastia: Ricardo Sobral Xavier. Cartazes: João Denys. Execução de figurino: Leda Lucena. Execução de objetos de cena: Bárbara Lopes. Elenco: Sandra Carreira, Luiz Maurício Carvalheira, Jorge Jamel, Luiz Vital de Almeida, Marcus Siqueira, Joaquim Macedo e Walter Cabral de Moura.

1978 Os fuzis da senhora Carrar

Texto: Bertolt Brecht. Direção, cenário e figurinos: Marcus Siqueira. Sonoplastia: Álvaro Lins e Silva. Elen-

co: Simone Thé, Cristina Banda, Anita Cavalcanti, João Denys, Júlia Lemos, Jorge Jamel, Bárbara Lopes, Joaquim Macedo Jr., Luiz Maurício Carvalheira, Ricardo Xavier, Stella Saldanha e Germano Hauit (voz em off).

1979 Um grito parado no ar

Texto: Gianfrancesco Guarneri. Direção: Rubem Rocha Filho. Cenário: João Denys. Músicas: Toquinho e Gianfrancesco Guarneri. Elenco: Marcus Siqueira, Stella Saldanha, Júlia Lemos, Cristina Banda, Eduardo Diógenes, Jorge Jamel e Marco Antônio Carvalho.

1980 O amor do não

Texto: Fauzi Arap. Direção: Marcus Siqueira. Assistência de direção e sonoplastia: Evelin Monteiro. Iluminação: Ângelo de Athayde. Cartazes: Ismael Caldas. Figurinos: Marcílio Campos. Elenco: Marcus Siqueira, Jorge Jamel e João Denys.

Murro em ponta de faca

Texto: Augusto Boal. Direção: Marcus Siqueira. Assistente de direção: Evelin Monteiro. Apoio técnico: Ângelo de Athaíde, Auta Siqueira e Pedro Rodrigues (Pedro Portugal). Elenco: Jorge Jamel, Anatilde de Paula, Cecília Miranda, João Denys, Josenildo Marinho e Valentina de Paula.



No alto, Tonico Aguiar em *Prometeu acorrentado* / 1973
(Foto: arquivo pessoal Tonico Aguiar)

Tucap: uma resistência amorosa

por Carlos Varella*

Entrei na Católica em 1965, quando os alunos se reuniam nos diretórios estudantis e mimeografavam textos anti-golpe. O meu Diretório de Direito era vizinho ao de Economia e, um dia, percebi que ensaiavam uma peça: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarneri. Como o elenco estava completo, a convite de Joacir Castro, fiquei na reserva. A partir desse momento passei a ter com o Tuca – como o grupo se chamava à época – uma profunda e estreita relação de amor. Minha estréia foi com *Eva e Adão*, texto de Alcides do Ó, dirigido por Marcus Siqueira, com quem eu já trabalhava no Teatro Novo.

A participação nos principais festivais de teatro do Brasil foi a maior oportunidade que o Tucap nos deu. Ainda sob o fuzil e a mordaça, criávamos relações afetivas com grupos de todo o país; voltávamos mais criteriosos com relação à preparação do ator, o respeito ao palco; passávamos a ter uma visão da realidade nacional cada vez mais consciente e comprometida com a transformação de nós mesmos, do próximo e do mundo. Evidentemente, numa visão bastante idealista, mas era isso que nos motivava.

Na comemoração dos 25 anos da Universidade, ousamos montar *O escurial*, de Ghelderode, com direção impecável de Marcus. Para minha surpresa, após democrática eleição, um novo diretor que surgia promissor e criativo, José Francisco Filho, veio assumir o grupo. Exatamente quando nos convidaram para o Festival Nacional em São José do Rio Preto. Zé estava montando com o Teatro da Criança do Recife *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna, respeitando a estética do autor, mas sugeri a ele fazermos uma revista. Poucos atores, pouquíssimo tempo, nenhum dinheiro e que sucesso! Aplaudidos de pé, trouxemos o Troféu Criatividade. Ao saber da montagem urbana e debochada, o autor a proibiu, fato que gerou badalação nacional.

Passado o episódio, montamos *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira. O autor ficou encantado quando nos viu no Festival de Goiânia, Goiás. Também fizemos *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, grandiosa encenação que estreou na Igreja do Rosário dos Pretos; e *Os escolhidos*, de Hilda Hilst, denunciando mais uma vez a Ditadura, a tortura, a intolerância. Não pude fazer parte de *A barca d'Ajuda*, musical de Benjamim Santos, mas testemunhei seu sucesso. Fui criar o Grupo de Atores do Liceu, onde permaneci praticamente dez anos, exatamente quando o Tucap dá uma parada.

* Foi ator e diretor do Tucap. Hoje é professor de Ética do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco, arte-educador e membro do Conselho de Cultura da Prefeitura do Recife.

Em 1983, sou convidado a retomar os trabalhos na Unicap. No elenco, estreantes interessados em aprender, com uma disciplina irretocável de comportamento dentro e fora da Universidade. Tínhamos pouco tempo de trabalho quando solicitaram nossa participação na Calourada. Propus, então, uma síntese retrospectiva de peças que o Tucap havia feito com tanta dignidade: *A revolta dos brinquedos*, *Prometeu acorrentado*, *Torturas de um coração* e *Os escolhidos*, evidentemente, recriadas. A intenção era mostrar alguns bons momentos do grupo para quem não conhecia sua história. Todos os atores se saíram magnificamente.

Naqueles anos, ninguém queria saber de popular, a moda era o pós-moderno. Totalmente identificado com nossa proposta, *O coronel de Macambira*, de Joaquim Cardozo, dava um importante recado político e literário. Partimos para a pesquisa do texto, das músicas do maestro Capiba, artista de uma gentileza extraordinária. As danças e os elementos de cena foram acompanhados de perto pelo mestre dos mestres, Salustiano. O resultado foi um belíssimo espetáculo, não somente pela minha direção, mas pelo esforço de um elenco digno de prêmios, como aconteceu com Beto Vieira, que interpretou uma Catrina inesquecível em sua estréia como ator.

Nesse auge do Tucap, acontece o momento trágico de uma bonita história, quando aquela rapaziada crescia em espírito e verdade. Dentro da Unicap, alguns religiosos iniciaram uma campanha difamatória objetivando acabar todas as atividades culturais, alegando “contenção de despesas”. Paralelamente a essa situação, um jesuíta, sem capacidade de distinguir realidade e ficção, fora assistir, no Santa Isabel, a um trabalho meu como ator no espetáculo *As tias*, que discutia a decadência econômica da classe média. A montagem era proibida para menores de 18 anos, portanto, jamais poderia contar com meninos do Liceu na platéia, como ele alegou. Como na Inquisição, colocaram-me numa cadeira e me afirmaram: “Professor da Universidade Católica não pode subir ao palco de um teatro no papel de um homossexual”. Fui apontado como um “ser doente que não podia estar numa sala de aula, provavelmente induzindo os alunos a essa maldita prática”.

Aproveitando as extinções dos grupos culturais, também acabaram com o Tucap. Foi enorme o sofrimento e a humilhação pela qual passei naqueles meses. Assim terminou o meu período Tucapiano, de quem nunca mais quis nada saber para não voltar a abrir a ferida da crueldade, da tirania. Mesmo assim, continuei na busca voraz, permanente da liberdade. De usar mesmo, sem cerimônias, o teatro como arma decisiva para nossa transformação e, assim conseguirmos, um dia, transformar o mundo.

Teatro da Universidade Católica de Pernambuco - Tucap

Data: 20/01/1998! **Mediator:** José Manoel. **Expositores:** Elmar Castelo Branco, João Ferreira, Paulo Cavalcanti e Tonico Aguiar.

José Manoel: Não precisa fazer um esforço muito intenso para lembrar o significado que sempre teve a ação dos estudantes na produção artística e intelectual do país. Durante anos, os grupos estudantis, os concursos de dramaturgia e os festivais de teatro universitários se espalharam, sendo fundamentais como fóruns para pensar e produzir cultura no Brasil. Principalmente, a cultura de resistência. Hoje, a gente se ressente de movimentos consistentes como esses, por isso, é tão importante confirmar a existência do Tucap desenvolvendo um projeto de trabalho. Sobre o Teatro da Universidade Católica de Pernambuco, a gente passa a conversar neste momento.

João Ferreira: Participei da 1^a peça, *Eles não usam black-tie*, em 1967. Por sorte, tenho o programa, que traz uma espécie de manifesto assinado por Joacir Castro: "O Teatro da Universidade Católica de Pernambuco é o resultado da tenacidade de atores, diretor artístico, Reitor Pe. Geraldo de Freitas e do apoio de todos os diretoriais e estudantes em geral. Sua finalidade deve ser sempre a defesa e difusão da dramaturgia e da cultura brasileiras, pois é dever do corpo docente e discente assim proceder. Para nós, alunos da Universidade Católica de Pernambuco, a existência do Tuca mostra ser possível e necessário o diálogo entre o corpo docente e discente e, consequentemente, sua integração na realidade sócio-econômica da pátria brasileira. E 'Black-tie...', que aqui vai sob a direção do jovem Lúcio Lombardi, é a síntese dessa realidade representada pelas inúmeras favelas e mangues que ainda existem na era atômica. Realidade que denuncia perante a Nação o atraso secular em que estamos e que será superado pela geração jovem. O Tuca é de todos os universitários e do Recife. Todos devem apoiá-lo".²

¹ Nessa noite foram exibidas imagens em vídeo das peças *Flicts*, *O santo e a porca* e *Torturas de um coração*, espetáculos dirigidos por Elmar Castelo Branco. Subiram ao palco também os atores Evaldo Soares, Roberto Emmanuel, Janaína Melo e Renata Freitas.

² O Teatro da Universidade Católica de Pernambuco foi fundado em 11 de agosto de 1967. Para início dos trabalhos, foi formada uma comissão executiva, composta pelos estudantes Joacir Castro, José Mário Austregésilo e Roberto Pimentel. Define-se como "um grupo de teatro eminentemente estudantil, voltado para os problemas e valores da dramaturgia brasileira". A 1^a montagem é *Eles não usam black-tie*, seguida por *A derradeira ceia*. Em julho de 1968, surgiu com novo espetáculo, dessa vez *O cão sem plumas*, "uma montagem moderníssima, utilizando os mais perfeitos meios audiovisuais". Nesse mesmo ano, monta-se ainda *Elegia*, e em 1969, *Evocação de um poeta maior*, "espetáculo altamente didático sobre a obra poética de Manuel Bandeira". (Cf. "TUCAPE - um pouco de história...". Documento do Projeto Memória – Arquivo Unicap).



Ana Lúcia Leão, José Mário Austregésilo, Dóris Gibson, João Ferreira, Waldy Henrique, Rosalvo Melo, Frederico Vasconcelos, Natália Maia e Wellington Lima em *Eles não usam black-tie* / 1967
(Foto: arquivo pessoal Lígia Sodré)

Paulo de Castro (da platéia): É importante que a gente se situe no tempo exato para saber, inclusive, as paradas que aconteceram com o grupo. A diretoria, por ser de padres, poderia parar o grupo a qualquer momento. Ainda hoje, se quiserem, vão parar porque o poder é deles. Mas, antes de qualquer coisa, quero destacar um outro trabalho universitário, anterior ao Tucap, *As feiticeiras de Salém*, uma das maiores obras do teatro pernambucano, com José Pimentel, Maria de Jesus Baccarelli, José Mário Austregésilo. Uma peça belíssima que, inclusive, ganhou prêmios.³ Com esse movimento intenso de teatro universitário, pouco depois, bancado pelos diretórios acadêmicos, fundou-se o Tuca, fruto da iniciativa de Joacir de Castro e José Mário, ambos alunos da Católica.

Tonico Aguiar: Vou tentar fazer um resumo rápido do período que participei. Cheguei no Tucap em 1970, João Batista Queiroz estava ensaiando *A incência*, de Luiz Marinho. Essa montagem consumiu vários meses de ensaios, sempre havia uma pessoa para ser substituída e não se conseguiu estrear. Então, João Batista propôs um outro texto, *O retábulo da peste*, de Bergman, e começamos os ensaios. Mas o elenco não se adaptou. Surgiu a 3^a idéia que foi *O santo inquérito*, de Dias Gomes. O professor e reitor Potyguar Figueiredo Mattos, que sempre apoiou o grupo, disse: "Gente, em casa de enfocando,

³ De Arthur Miller. Direção: Milton Baccarelli. Com o Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), atuante desde abril de 1948. Ainda no elenco, Yara Lins, Artemízia Rocha, Ana Lúcia Leão, Dulce Araújo, Imera Selva, Janice Bedôr, Jones Mello, Josias Lopes, João Ferreira, João Batista da Costa, Karlise Pinto, Luiz Maurício Carvalheira, Lúcio Lombardi, Maria da Penha Guimarães, Mercedes del Prado, Nelson Loureiro, Paulo Ferreira, Silvio Belo e Zara Santiago. Em 1967, a montagem conquistou os prêmios de revelação de ator (José Mário Austregésilo), revelação de atriz (Ana Lúcia Leão), melhor ator (José Pimentel) e melhor atriz (Yara Lins), concedidos aos que se destacaram no ano anterior, numa promoção da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP).

não se fala em corda. Escolham outro". Surgiu o texto de Alcides do Ó, que ensaiava conosco e, animado, começou a escrever *Eva e Adão*. João Batista não achou boa a carpintaria teatral: "Olha, eu gosto de Alcides, mas esse texto eu não dirijo. Se quiserem partir para escolher outro, vamos. Senão, vocês procuram um outro diretor e montam o espetáculo". Foi quando surgiu Marcus Siqueira, creio que por indicação de Fausto Amaral, à época presidente do Tucap, e o grupo resolveu montar *Eva e Adão*. A peça fez uma pré-estreia no auditório da Universidade e apresentou-se em vários outros lugares. Em seguida, montamos *O escurial*, de Michel de Ghelderode, que fez temporada. Depois disso, houve uma cisão do grupo com Marcus. Foi quando, se não me engano, Carlos Varella e Roberto Pimentel indicaram o nome de José Francisco Filho para dirigir o Tucap. Do mesmo jeito que Marcus montou *Eva e Adão* no espaço de uns 30 dias, ou por aí, montamos *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna, em 25 dias, se muito. Porque o grupo já se conhecia e era um elenco pequeno.

Paulo de Castro (da platéia): Esse espetáculo já tinha sido montado por nós, no Teatro da Criança do Recife, com o próprio Zé Francisco.⁴ Os meninos não sabiam o que iam fazer, mas ele sabia de tudo.

Tonico Aguiar: Embora o diretor tivesse intimidade com o texto, as montagens eram completamente diferentes. Fizemos a estréia de *Torturas de um coração* no Teatro Valdemar de Oliveira, que era chamado de Nossa Teatro naquele tempo e, em seguida, fomos para o IV Festival Nacional de Teatro Amador, em São José do Rio Preto, São Paulo. Tivemos um problema e o autor proibiu a continuidade do espetáculo. Quando voltamos, estreamos *A revolta dos brinquedos* e depois partimos para *Prometeu acorrentado*. Em seguida, o grupo fez *Os escolhidos*, do qual não participei como ator, fiz o tema musical. Na montagem posterior, *A barca d'Ajuda*⁵, eu já não estava. Tinha saído para criar o Teatro Piolim.⁶

⁴ Cf. p. 79 desta publicação.

⁵ Em depoimento a Milton Baccarelli, José Francisco Filho diz que "Depois de *Os escolhidos* (...), como o grupo já estava com novas facções, com novos elementos, tentamos pegar aquilo tudo que nós não conseguimos fazer com *Torturas de um coração*, toda a frustração de um espetáculo parado com apenas duas apresentações, e montamos *A barca d'ajuda*, que é um grande show-revista, um musical com coreografia, que, para a época, acredito que foi um grande escândalo na cidade, e com isso o Tucap parou. Parou porque (...) incomodava as instituições, e parou, acima de tudo, porque a Universidade Católica dizia que não tinha dinheiro para sustentar um grupo daquele, que já estava quase se tornando um grupo profissional, ante a qualidade nacional que ele tinha". (Cf. BACCARELLI, Milton. *Tirando a máscara – teatro pernambucano, 20 anos de repressão*. Recife: Fundarpe, 1994, p. 63-64.).

⁶ Entre outras realizações, o Teatro Piolim produziu os musicais infantis *A lesma, o caracol e o porco-espinho* (1976), de Tonico Aguiar; *Pedacinho de lua* (1977), de Luiz Maurício Carvalheira; e o espetáculo adulto *O mito do silêncio*, de Sérgio Sardou, todos com direção de Tonico Aguiar.

Paulo de Castro (da platéia): Tonico, a gente não pode sair daqui sem saber por que Ariano proibiu a peça *Torturas de um coração*. Ou o que Zé Francisco fez para ele proibir.

Tonico Aguiar: Ele proibiu porque não gostou.

Paulo de Castro (da platéia): Disso tenho certeza, porque li os depoimentos dele dizendo que a peça era de cabra macho, não de "viado". Esse foi o tema central da história. Zé Francisco "afrescalhou" completamente o espetáculo, colocando em algumas cenas, inclusive sem fugir do texto, "quebra mão" e pintas violentas. Quando o homem soube através do jornal do Sul⁷, queria matar Zé. Mas graças a Deus foi resolvido.

Tonico Aguiar: Foi mais ou menos isso. Sobre a questão da administração, quando eu entrei, o grupo ainda era Tuca-Recife, numa referência ao Tuca de São Paulo, que tinha em 1966 encenado *Morte e vida Severina*, com música de Chico Buarque. Era um período muito efervescente. Para os universitários, o Tuca – São Paulo – era uma lavagem de alma,

⁷ Em entrevista, o ator Carlos Varella declarou: "Em Recife suas peças hoje não funcionam, porque realmente já se assistiu demais a seus trabalhos, montados com aspecto eminentemente folclórico regional. Tudo dentro daquela linha tradicionalmente machona, nordestina, entende, 'cabra da peste'. (...) Então nós queríamos montar, sem ser infiéis nem desonestos ao texto de Ariano, que é um texto engraçado, fazer um teatro de revista, pois percebemos que ele se servia a esse tipo de montagem". A publicação continua: "Lembrou Varella que o Grupo da Universidade Católica de Pernambuco convidou o autor para a estréia. Mas ele fez 'charminho'. (...) A uma pergunta da reportagem, Varella disse que Ariano Suassuna deve estar hoje com 45, 46 anos. 'Não é um velho, mas infelizmente, como outras culturas, como outros intelectos do Norte, principalmente lá do Recife, eles pararam um pouquinho no tempo, realmente bitolaram-se um pouco'. Voltando ao convite a Ariano, Varella insistiu na negativa do autor, o que deixou o grupo chateado, porque apenas queriam lhe prestar uma homenagem. 'Afinal nós entendíamos que seu texto foi valorizado, tanto é verdade que o espetáculo foi um estouro no Recife, um sucesso tremendo'. E emendou: 'Nós mesmos ficamos surpreendidos, porque as pessoas de lá têm medo do que a gente chama 'dar pinta em palco'. (...) Todos os críticos foram unânimes em afirmar que o texto de Ariano se servia perfeitamente a uma montagem tropicalista, que ele, autor, continua a dizer que não presta, pois ele detesta essa corrente tropicalista de arte". (Cf. "Suassuna hoje em montagem tropicalista". A Notícia, São José do Rio Preto, 13 de julho de 1972, s.p.). Em crítica publicada no mesmo jornal, afirma-se: "*Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna, em montagem tropicalista pelo Grupo da Universidade Católica de Recife, foi a coisa mais sensacional que aconteceu até agora no Festival Nacional de Teatro. Tão comunicativo, tão engraçado, tão colorido, tão picante, tão espirituoso, o espetáculo arrebatou a platéia, justamente na noite em que o Teatro recebeu superlotação: 800 espectadores, quase 300 de pé, para ver esse teatro de revista". (Cf. "A loucura maravilhosa das bonecas do Recife". A Notícia, São José do Rio Preto, 14 de julho de 1972, s.p.). Dias depois, o Jornal do Brasil publica entrevista em que o autor afirma ter proibido a montagem "por considerar a encenação 'tropicalista' e contrária às suas concepções estéticas" e declara: "Só não tomei a medida antes do Festival de São José do Rio Preto porque não vi o espetáculo no Recife, pois estava de férias no interior da Paraíba". (Cf. "Ariano Suassuna discorda de montagem de sua peça e pede à SBAT que a proíba". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02 de agosto de 1972, s. p.).

mexeu muito. Aqui, o nome Tucap veio depois. Não foi idéia minha, mas se queria colocar Tuca-PE. O nome sem o hífen e sem o “e” foi um desdobramento. O modelo de gestão tentava acompanhar o de grupos paulistas como o Tuca, o Oficina e o Arena. Naquele período, existia um tipo de gestão administrativa centrada no empresário teatral, como acontecia no Teatro Brasileiro de Comédia, muito bombardeado pelo Arena e pelo Oficina. O TBC tinha uma preocupação formal muito grande, era a companhia das grandes estrelas, mas com um sistema de gestão bem verticalizado. Ao lado disso, surgiram outros grupos nos quais o processo decisório era mais horizontal, mesmo tendo todos eles uma liderança muito forte. O Oficina tinha José Celso Martinez Correa, o Arena, Augusto Boal; e o Opinião, João das Neves. Dessa forma, o Tucap trabalhou naquele período, quando fui presidente, cargo que correspondia ao diretor administrativo. A Diretoria, não sei como é hoje, mas no meu tempo era constituída por Presidência, Vice-Presidência, Secretaria, Tesouraria e Diretoria Social. Eu queria, inclusive, acrescentar uma Assessoria de Imprensa. A Diretoria cuidava da gestão do grupo, das finanças, de buscar meios de subsistência, de negociar dentro da Universidade, de tentar captar fora. O grupo não tinha objetivo de lucro, mas *Prometeu acorrentado*, por exemplo, foi montado integralmente com o que ganhamos em *A revolta dos brinquedos*, excetuando o pagamento de Zé Francisco, diretor contratado pela Universidade. Tanto Marcus quanto ele. Inclusive, essas duas peças participaram do I Festival Nacional de Teatro Amador de Goiânia, em 1973, e metade da produção da viagem foi ainda com recursos de *A revolta dos brinquedos*. Ao lado disso, fizemos em julho de 1973 aquele *Parto de música livre do Nordeste*⁸, que deu um problema muito sério porque Marco Polo ficou enrolando uns cigarrinhos. Eram cigarros de Minas, mas a Censura não quis saber e foi um Deus nos acuda! Além de que, Flaviola cantou umas músicas fora do roteiro, que eles consideraram indecentes e só se podia cantar aquilo que estivesse previamente autorizado pela Censura.

José Manoel: Como era essa relação dos espetáculos e do próprio trabalho com a censura interna e externa? Conte também como se construía um espetáculo artisticamente.

Tonico Aguiar: Basicamente, era de acordo com o sistema de cada diretor. O que havia sempre é que se faziam muitos exercícios, bons ou não. Mas o grupo pesquisava bastante. Acredito que o Tucap ainda hoje siga essa linha, que é natural em se tratando de teatro universitário, além de muita discussão para a escolha do texto. Na época, mais do que

⁸ Segundo o programa do *Parto de música livre do Nordeste*, a produção foi realizada pelo Tucap, com a coordenação de Antônio Aguiar (Tonico Aguiar), Eurico Bitu, Rodolfo Aureliano Filho e Toinho dos Santos. O evento aconteceu no dia 22 de junho de 1973, no Teatro de Santa Isabel. Luiz Gonzaga foi o convidado especial. Participaram: Flaviola, com Aurora Tropical, GMT – Grupo Musical do Tucap (Antonio Aguiar, Eurico Bitu, Gaspar e Toinho dos Santos), Marconi Notaro e Neno, Paulo Bruscky, Phetus (Laylson, Paulus Raphael e Jonsé Block) e Tamarineira Village (Agrício, Almir, Dircinho, Israel, Ivson, Marco Polo e Rafles).



Sílvia Gomes, Tonico Aguiar, Roberto Pimentel, Fausto Eduardo, Paulo Mello, Artemísia, Carlos Dantas, Lígia Sodré e Carlos Varella em *Eva e Adão* / 1971 (Foto: arquivo pessoal Tonico Aguiar)

hoje, procurava-se ver a importância do espetáculo para o país, o que era muito pretensioso. Tínhamos uma grande discussão: “O teatro pode ou não pode mudar a realidade?”. Buscava-se sempre algum texto que tivesse a ver com o momento, fosse de impacto puramente cultural ou de mais pretensão social.

Fabiana Coelho (da platéia): Você falou sobre não se fazer uma peça alienada, da cultura de resistência, de um projeto estético inovador. Como é que isso se equilibrava na relação com os padres?

Tonico Aguiar: A gente não levava nada que fosse mexer, por exemplo, com os padres, porque não adiantava. Mas não houve um caso de brigas e recolher assinatura por conta de alguma proibição. O 1º período foi com o professor Potyguar e o Tucap realmente recebeu um grande empurrão dele. Depois, o apoio diminuiu, mas sempre negociávamos.

Rudimar Constâncio (da platéia): Como era fazer teatro dentro de uma universidade católica e diante dos problemas do AI-5?

Tonico Aguiar: Existiam mais problemas na cabeça das pessoas do que de fato. Embora, realmente, a Censura tivesse muita informação sobre o grupo. Nesse episódio do *Parto de música livre do Nordeste*, como a produção do show era do Tucap: eu, Flaviola e Marco Polo fomos convidados, cada um, para cerca de 3h de conversa na Polícia Federal e o rapaz da Censura tinha mais informações sobre minha vida do que eu. O fato é que os censores cortavam muito os textos, era um caos. O *Eva e Adão* quase não saiu. Por pouco não se chegou a um ponto em que a peça perderia todo o sentido. No *Torturas de um*

coração, eu fazia o Cabo Setenta e tinha uma marca de bater continência. Pois a moça da Censura cortou no dia da estréia. Na hora, eu fiz, sem querer, e no final da apresentação ela disse: "Seu Cabo, se fizer de novo, eu interdito a peça". Eles estavam sempre atentos. Por outro lado também, para o pessoal que tinha sido cassado e estava voltando, havia um sonho de que o Tucap ocupasse o espaço do DCE que tinha sido fechado. De alguma forma, ele cumpria essa função, até mesmo como um fórum de debate, um ponto de aglutinação. Havia muita paranóia quando chegava alguém estranho.

Eduardo Diógenes (da platéia): Eu estava presente nesse episódio do *Parto de música livre do Nordeste* e acho que uma coisa estética tem que ser colocada. Antes de Marco Polo estar fazendo cigarrinho, Flaviola cantou uma canção exclusivamente homossexual, de amor dele para o namorado. De uma poética muito apurada, inspirada em García Lorca e em todos os grandes poetas homossexuais. Isso incomodava aquele bando de filhos da puta que estavam no Poder. Flaviola, por exemplo, é um sujeito que musicava García Lorca, T. S. Elliot, Henrique Lisboa, uma série de pessoas e declarava, assim, apaixonadamente, a relação dele. Para o Recife no início dos anos 70, ou melhor, para o Brasil inteiro, uma atitude muito mais audaciosa que Caetano e Gil esfregando a bunda, como faziam na Bahia ou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Era muito mais difícil para Flaviola esfregar o microfone na bunda no Teatro de Santa Isabel. Estava presente e vi. Não foi um episódio de Marco Polo fazer cigarrinho, era mais uma questão estética. O que Tonico falou da repressão, aconteceu, Flaviola foi preso, passou horas, não só ele, mas uma série de outras pessoas.

José Manoel: Não sei se vou dizer exatamente o verso de uma das músicas de Flaviola na íntegra, mas talvez por isso ele tenha escrito: "Tá tudo tão vazio e mudo/ a solidão é o meu maior tempero/ meu coração é pleno desespero".⁹

Eduardo Diógenes (da platéia): É preciso saber que, naquele período, os jovens eram presos se fumassem maconha, se um rapaz desse beijo em outro homem e se fizessem teatro contra o Governo.

Paulo de Castro (da platéia): Os censores não sabiam o que era estética. A questão era muito mais a palavra em si. Por exemplo, esse verso belíssimo de Flaviola, isso os deixava completamente tontos, porque eles não entendiam. Esteticamente jamais, porque eles eram burros mesmo! Tive o desprazer de passar por dezenas de miseráveis desses sentados, mandando parar por causa de um dedo, porque botei a mão para trás. A gente tinha que explicar cada detalhe, porque eles não entendiam. Só se eu dissesse: "Vou

⁹ Trecho da canção *Desespero*, de Flaviola, do LP *Flaviola e o bando do sol*, Gravadora Rosemblitz, 1976.



Vânia Simonetti, Tonico Aguiar, Celso Muniz, Conceição Acioli, José Francisco Filho, Aninha Farache e Carlos Varella em *A revolta dos brinquedos* / 1972
(Foto: arquivo pessoal Tonico Aguiar)

quebrar sua cara". Mas quero lembrar que, com a entrada de Zé Francisco no Tucap, o grupo cresceu profundamente e talvez tenha vivido o seu momento mais forte, porque com o fim do TPN, do Teatro de Arena do Recife, tudo começou a esvaziar-se. Só existiam o Clube de Teatro Infantil¹⁰ e o Teatro da Criança do Recife. Se for olhar naquele período quem é que estava fazendo teatro de grupo, havia um ostracismo total. Nos anos 70, tudo bem, mas de 1968 para 1970 foi um horror, porque as pessoas tinham medo. Zé Francisco, desempregado, como todo mundo naquela época, na 1ª chamada, deu uma carreira e foi ganhar seu dinheirinho no Tucap.

José Manoel: Queria ampliar a rodada dessa conversa, passando para a fase do Tucap a partir da entrada de Elmar Castelo Branco.

Paulinho Mafe (da platéia): Antes, tem a fase de Carlos Varella, que assumiu o grupo sete anos após a saída de Zé Francisco, e da qual Elmar fez parte como ator.

José Manoel: Já que você está com o microfone, Paulinho, fale desse período de Varella, que você foi bem cúmplice.

Paulinho Mafe (da platéia): Fui ator convidado do Tucap, só fiz *O coronel de macambira*. Foi quando parou a fase Varella e Zé Francisco voltou.

Elmar Castelo Branco: Zé foi muito importante na minha carreira. Eu vivia na casa dele

¹⁰ Cf. p. 115 desta publicação.



Samarpan, Vivi Pádua, Magnólia Rejane, Ana Oliveira, Ivana Moura e George Demétrios em *O coronel de macambira* / 1983 (Foto: arquivo pessoal Paulinho Mafe)

e boa parte da minha cultura teatral foi de sua biblioteca e das histórias do Tucap. Eu era aluno de Zé Francisco no Liceu, vivia com Carlos Varella e Buarque de Aquino. Acompanhava o Tucap, mas não fazia teatro. Por ironia do destino, quando entrei na Universidade em 1982, para cursar Direito, fui participar do grupo. Passei por um processo muito doloroso que foi a época de Varella, mas acho que quem deve responder por aquela fase é ele. Posso falar como ator. Existiam vários grupos: teatro, música, capoeira e dança. Todos estavam sendo recriados. Para o teatro, entraram umas 40 pessoas: eu, Ivana Moura, George Demétrios, George Moura, que hoje está na TV Globo, Silvestre Filho, Ana Oliveira, Rinaldo Ferraz, Geraldo Bringel, Jorge Costa, Jomeri Pontes. Depois de uns nove meses de laboratórios, Varella fez uma prova pública que se chamou *Retrospectiva Tucap*, quando foram remontados o que, para ele, seriam os maiores sucessos do grupo: *Prometeu acorrentado*, *Os escolhidos*, *Torturas de um coração* e *A revolta dos brinquedos*. Em seguida, veio *O coronel de macambira*, um grande sucesso. No espetáculo, havia cantadores, dancinhas, atores, uns 30 e tantos integrantes. O grupo era formado por professores, alunos, funcionários, convidados, pessoas de todas as tribos. Deram à gente uma sala e fizemos um camarim com móveis que eram relíquias do Pe. Mosca. Existia uma sala chamada beco do gole e quanto mais a gente bebia, mais pendurava as garrafas, então, eram umas quatro paredes de garrafa de vinho. Uma fase muito dionisíaca. Varella orientava, mas faltou pulso. Na cantina, cantávamos músicas de *O coronel de macambira*, Capiba nos deu as partituras. Essa peça a gente chamou de um parto, porque foram nove meses de ensaio e de completa loucura. Os padres iam para a sala de ensaio e saíam horrorizados. A gente não tinha figurino ainda, então, cada um levava sua fantasia, peruca, batom, salto alto. E os padres foram fazendo um pequeno dossier. Acho que

assim começou o conflito. A Universidade dizia que não tinha dinheiro para a montagem. Foi elaborado um projeto para o SNT e ganhamos um auxílio-montagem. Varella fez um trabalho de pesquisa imenso: passou filme, trouxe uma antropóloga, uma apresentação de Bumba-me-Boi, Mestre Salustiano, e a gente estudou muito. Cada ator custeou o próprio figurino e a briga aconteceu por conta disso. O grupo começou a ficar muito "extra-muros", muito importante. Acredito que tanta fama despertou ciúme de algumas pessoas da instituição. Pensamos em fazer uma apresentação para a Calourada promovida pelo DCE, o que era proibido. Quando estávamos no banheiro, foram lá tomar as roupas, mas não deixamos e fizemos a peça na quadra. Queríamos também uma apresentação na Rua do Lazer e a Universidade disse: "Não pode". "Pode, porque fizemos a roupa, o dinheiro foi o SNT que deu", argumentamos. Acredito ainda que outras histórias contribuíram para o fim das atividades. Por exemplo, Varella estava fazendo na época *As tias*, de Doc Comparato e Aguinaldo Silva, uma direção de Guilherme Coelho para a Aquarius, e comentou-se dentro da Universidade que os padres foram assistir a peça e não gostaram, já que numa cena ele mostrava a bunda. Tudo culminou com uma apresentação que o coordenador pediu para fazermos na Calourada da Universidade. Varella reuniu todo mundo no Liceu e as pessoas, com raiva por todas as coisas que tinham acontecido, disseram que não se apresentariam. Varella disse: "Mas eu preciso do meu emprego". E a gente: "Não vamos". Éramos autônomos na época. Acho que quando ele informou que o grupo não ia se apresentar, um superior disse: "Não se apresentam? Então, acaba". Naquele anexo ao Liceu, houve um último encontro com Varella, todo mundo chorando, se abraçando. Na verdade, o grupo não tinha acabado, apenas o diretor tinha sido colocado para fora, tanto do cargo de vice-diretor do Liceu como do Tucap. Daquela equipe, um núcleo ainda foi participar de *O casamento de Catirina*, que Paulinho Mafe, Vivi Pádua e outras pessoas fizeram com o Haja Teatro em parceria com o Grupo Bumba, em 1985. Já que eu ainda era aluno da Universidade, me pediram para sugerir quem poderia dirigir o grupo. Fora Varella, a única pessoa que eu conhecia era José Francisco Filho. Ele aceitou. Trabalhamos juntos por dois anos, quando fiz *As farsas de Pedro Pathelin*. E Zé Francisco ainda continuou. Dez anos depois, me chamaram. O salário era bom e topei ser diretor do Tucap.

Beto Vieira (da platéia): Fiz parte de apenas um espetáculo do Tucap, *O coronel de macambira*. Como diretor, Varella tinha uma maneira de ser um pouco sem pulso, muito mãe. Mas mesmo com esse jeito, ele conseguiu despertar em alguns, como no meu caso, que nunca havia feito teatro, uma capacidade muito grande, graças à sua sensibilidade. Na maioria das vezes, a gente confundia as coisas, porque tinha a própria rebeldia do ambiente universitário. Acho que era o momento, começo dos anos 80, e uma confusão no movimento estudantil. Conheci muito do teatro pernambucano através de Varella, já que ele pacientemente parava o ensaio e ia contar as histórias. Claro que ele estava



Kátia Francis, Roberto Emmanuel, Renata Freitas e Evaldo Soares em *O santo e a porca* / 1994 (Foto: Elmar Castelo Branco)

carregado de um período em que sofreu na pele. A gente tinha um pouco de "porra louquice" da época de universidade, mas o resgate da estética da cultura popular que conseguimos com o espetáculo foi fantástico.

Cristiano Lins (da platéia): Quero pedir a essa turma de atores novos que está no palco para colocar um pouco de sua experiência também. Como é que anda o grupo agora?

Paulo Cavalcanti: Começamos em março de 1992, quando abriram inscrições para o Tucap. Havia mais de 70 pessoas inscritas e Elmar fez um grande teste, porque queria poucos atores. A peça proposta era *Flicts*, de Ziraldo, e começamos a ensaiar. Tínhamos poucos recursos, tanto que os personagens não usavam sapatos, só meias, porque não tínhamos dinheiro para comprar. A gente sofreu um pouquinho porque não tínhamos um local para ensaiar. Quando estávamos ensaiando no teatrinho do Bloco B, diziam: "Não, quem vai tocar aqui é o MPB-Unicap e vocês vão ter que sair". Corrímos de um lado para o outro sempre com problemas. Passamos quase um mês sem espaço para ensaiar. Depois, encontraram um outro local e retomamos. Estreamos em agosto de 1992. Para nós, que nunca tínhamos subido num palco, realmente conseguimos aprender com Elmar como pesquisar.

José Manoel: Todos vocês são estudantes da Universidade?

Paulo Cavalcanti: Alguns ainda são, outros já foram. Depois montamos *A mais forte* e *Os mal-amados*, ambos estreando em 1993.

José Manoel: Queria saber como é o processo de escolha de texto nesta fase. Elmar

escolhe, são vocês ou é a Universidade?

Paulo Cavalcanti: Elmar traz o texto e escolhe os atores. Sobre a permissão da Universidade, acho que ele poderia responder.

Elmar Castelo Branco: No caso de *Flicts*, levei o texto e foi ótimo, apesar de reclamarem porque existia um general na história, interpretado por Paulo Cavalcanti. Mas, como a peça era infantil, deixaram. A trilha sonora era de Walmir Chagas, gentilmente cedida pelo Grupo Haja Teatro, com quem eu tinha montado profissionalmente esse espetáculo em 1990. Como eu estava entrando na Universidade e queria uma encenação alegre, jovem, já que todos eles eram muito jovens, pedi a Paulinho Mafe, diretor do Haja Teatro, a fita k-7 e fiz uma nova leitura da peça. Mudei figurinos, marcas, inclusive me atrevi a mudar as coreografias de Black Escobar, mesmo sem ser bailarino. Daí por diante, foi um verdadeiro martírio. Quis montar *Joana D'Arc*, de Paul Claudel; *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, mas não pude. Arranjei, então, *Os mal-amados*, a história de um padre que deflora uma moça e por isso é assassinado. Quer dizer, uma trama pior ainda, mas, como acho que eles não entenderam direito o texto, deixaram passar. Para montar uma peça densa como essa, o processo de ensaio teria que ser mais demorado e já que tinha a obrigação de apresentar um espetáculo por semestre, antes encenei *A mais forte*, peça-curta de Strindberg. Depois, finalmente estreamos *Os mal-amados*. Após esse espetáculo, houve um grande rebu envolvendo uma das atrizes, Fátima Costa. Ela era estudante de Filosofia e, numa visita de D. Hélder à Universidade, se prontificou a fazer alguns espetáculos benéficos para a Campanha da Fome, de Betinho. No entanto, ninguém comunicou aos superiores. Quando o coordenador soube, foi um problema. Montamos uma retrospectiva das três peças que tínhamos feito e não arrecadamos nada porque fizeram contra-propaganda. O resultado foi uma briga no grupo. Algumas pessoas tiveram que sair por causa disso, inclusive essa menina. Quando assumi a direção, já sabia que o Tucap não era independente, mas um grupo oficial da Universidade. Naquela situação, porém, eu achava que não era preciso esperar o aval. Depois, fiquei naquela: "Meu Deus, e agora? Vou perder o emprego" e eu precisava comer. Então, planejei montar *Torturas de um coração*, numa homenagem a Zé Francisco, mas não pude fazer. Passei um mês para arranjar um texto que fosse recifense, pernambucano ou nordestino. Apresentei *O santo e a porca* e *O casamento suspeitoso*, duas outras obras de Ariano Suassuna, para eles escolherem. Autorizaram *O santo e a porca*, eu nem sabia como ia fazer porque já tinha ouvido falar que Ariano é muito ortodoxo e não gosta de nenhuma modificação. Como eu estava dentro da Universidade, não precisava pedir direito autoral, mas fiz questão. Peguei o texto, cortei, recortei, emendei, fiz uma grande esculhambação. Até strip-tease com música francesa pus na peça, muitas canções de Reginaldo Rossi, quer dizer, fiz o que quis. E foi o boom do Tucap, muita gente assistindo no corredor,

nosso maior público. Saiu no jornal que ia ficar um mês em cartaz, mas só deixaram ficar uma semana. As pessoas foram depois reclamar. Coincidentemente, Ariano virou secretário de cultura e todo mundo quis assistir à peça. Ele até viu, gostou e, não sei se por demagogia ou não, disse que foi a melhor montagem do texto já feita e que eu era muito ousado. Depois, finalmente, a gente montou *Torturas de um coração*, a produção mais cara da Universidade. Tínhamos um Bumba-meu-Boi todo de paetê e strass, figurino de mil plumas, pedrarias e sapatos bordados à mão com miçangas. Depois de três apresentações, cortaram: "Não se apresenta mais porque está fazendo muito sucesso". Os textos foram escolhidos assim. Mesmo sofrendo, fui persistente, por causa da minha situação financeira. Precisava do emprego e fui levando. Após *Torturas de um coração* fiz *Viúva, porém honesta* porque queriam um espetáculo alegre e tinha que ser de um pernambucano. Na realidade, propus uma adaptação que era uma paródia deles próprios e nunca entenderam isso. Nesse tempo, a abertura já estava maior. Apareceu até moça de cinta-liga em cena! Em seguida, veio *Samba nosso de cada dia*, texto de minha autoria que me impuseram montar.

José Manoel: Diante do que você coloca, por que então a Universidade mantém um grupo de teatro, apenas para ser moderna, para passar a imagem de que é uma instituição aberta?

Elmar Castelo Branco: Tenho várias teorias. Na época que eu trabalhava com Zé Francisco, ele me dizia que não era favor nenhum aquele grupo existir, porque a Universidade recebia uma verba, não sei de que país, destinada à cultura. Quando me convidaram, esperavam, acho, que fizesse apenas um teatrinho de fundo de quintal e pus o Tucap no lugar onde ele deve estar. Um grupo de teatro universitário que pode não ser maravilhoso, pode não ter grandes atores, mas, como diretor, faço uma encenação profissional. Agora, porque eles mantêm o grupo? Porque sou muito vivo, fechei as saídas todas e eles não têm como destruir mais. Teriam que arranjar um motivo muito forte e não dou esse motivo. Desenterrei uma história de 30 anos do Tucap, consegui matéria de jornal de página inteira. Em 1997, criei o Festucap, que foi um sucesso absoluto. Recebemos até inscrições de grupos de fora. Ou seja, amarrei as coisas de uma maneira tal, que eles não têm como acabar. Angariei a simpatia de funcionários, alunos, superiores, contadores, do Reitor, dos pró-reitores, além de uma mídia grande para o grupo. O Tucap, hoje em dia, é um crédito para a Universidade, um chamariz.

Fátima Braga (da platéia): Atualmente, qual a rotina de trabalho do Tucap?

Elmar Castelo Branco: Dois anos atrás, era uma casa de passagem, ou seja, as pessoas entravam e, ao se formarem na Universidade, se desligavam. Hoje, melhorou

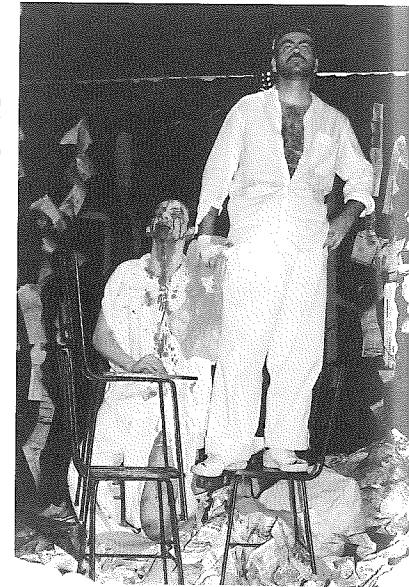
Elmar Castelo Branco e Paulo Cavalcanti em *Dois perdidos numa noite suja* / 1997
(Foto: arquivo pessoal Elmar Castelo Branco)

muito. O Tucap é considerado o teatro universitário mais antigo do Brasil em atividade, apesar dos momentos de parada. De Pernambuco, é o 2º grupo, depois do TAP, fundado em 1941. Nossa processo de trabalho é o seguinte: a gente varre o chão, limpa a sala, faz o release, bate as fotos, costura roupa. Qualquer solicitação de material tem que ser feita com muita antecedência, porque a burocracia é grande, mas dão tudo o que é pedido. Montei *Osmal-amados* com sedas, veludos, viscoses, até sapatos importados eles compraram. Não querem nem saber o preço. O trabalho da gente é feito em conjunto. Líder, mas tenho que submeter o texto à instituição.

José Manoel: Quais as expectativas, a partir de agora?

Elmar Castelo Branco: Após anos reapresentando o projeto de *O pagador de promessas*, para ser feito ao ar livre na porta da capela da Unicap ou na quadra, consegui autorização para a peça ser montada no auditório e foi um sucesso. Em seguida, montei *Por trás das luzes*, outro texto meu. Por último, fiz *Dois perdidos numa noite suja*, um texto que não escolhi. Ia encenar *Dorotéia*, só com homens, numa apologia ao teatro grego e também numa alusão ao Kabuki e ao Nô. Queria os atores com coturnos altos, umas velhas. Foi proibido. Por conta disso, fiquei um mês de cama, tomando remédios, porque já tinha concebido toda a peça: figurino, luz, tudo. Com *Dois perdidos numa noite suja*, houve uma confusão porque um dos atores levou a comunidade do Coque para assistir ao espetáculo, um pessoal que está trabalhando com literatura de cordel. Ninguém comunicou às autoridades superiores que aquele povo estaria na platéia e quase me colocavam para fora. Na última apresentação, por ousadia, me atrevi a beijar a boca do ator Evaldo Soares. Eu fazia a sonoplastia e aparecia em cena só para jogar lixo, porque redimensionei a peça para uma lixeira em vez de uma pensão. Entrava vomitando sangue, degolado, como era o meu estado de espírito naquela época na Universidade. Agora, aproveitando o título do texto de Plínio Marcos, ficamos mesmo todos perdidos. Já apresentei uma proposta de se montar *O santo inquérito* ou *Dorotéia*. Mas não sei o que vai acontecer daqui por diante.¹⁰

¹⁰ O Tucap encerrou suas atividades com a peça *Dois perdidos numa noite suja*.



Teatro da Universidade Católica de Pernambuco – Tucap – Montagens

1967 Eles não usam black-tie

Texto: Gianfrancesco Guarneri. Direção: Lício Lombardi. Iluminação: Leslie C. McAneny. Maquiagem: Ana Campos Lima. Figurino e cenário: Josias Lopes. Sonoplastia: Romero Galvão. Execução de iluminação: Erivaldo Mota. Contra-regra: Roberto Pimentel. Solo de violão: Geraldo. Coordenação: Joacir Castro. Elenco: José Mário Austregésilo, Ana Lúcia Leão, Rosaldo Melo, Wellington Luiz (Wellington Lima), Lígia Sodré, Natália Maia, Waldy Henrique, Frederico Vasconcelos, Dóris Gibson e João Ferreira.

1968 A derradeira ceia

Texto: Luiz Marinho. Direção: Rubens Teixeira. Figurinos: Ricardo Melo. Elenco: José Mário Austregésilo, Leandro Filho, Lígia Sodré, Ana Lúcia Leão, Wellington Luiz (Wellington Lima), Dóris Gibson e Joacir Castro, Luiza Moura, João Batista, Ricardo Melo, Gerson Vieira e Paulo Fernando Góes.

O cão sem plumas

Texto: João Cabral de Melo Neto. Direção: José Mário Austregésilo. Elenco: Clenira Melo, Lígia Sodré, José Mário Austregésilo e Paulo Góes (ator convidado), entre outros.

Elegia

Texto: Cassiano Ricardo. Direção: José Mário Austregésilo. Elenco: José Mário Austregésilo, Paulo Góes e Lígia Sodré, entre outros.

Experiência I / Experiência II

Texto: vários autores. Direção: José Mário Austregésilo. Elenco: José Mário Austregésilo, Clenira Melo, Lígia Sodré e Paulo Góes, entre outros.

1969 Evocação de um poeta maior

Texto: Albuquerque Pereira. Direção: José Mário Austregésilo. Elenco: José Mário Austregésilo, Lígia Sodré, Maria do Rosário, Wandy Henrique e Paulo Góes, entre outros.

1971 Eva e Adão

Texto: Alcides do Ó. Direção e figurinos: Marcus Siqueira. Elenco: Roberto Pimentel, Antônio Aguiar (Tonico Aguiar), Sílvia Gomes, Lígia Sodré, Roberto Pires, Carlos Varella, Carlos Koch (substituído por Carlos Dantas), Paulo Melo, Walter Mendes (Walter Breda), Artemísia, Alcides do Ó, Orlando Chalégre e Aristóteles Soares.

O escurial

Texto: Michel de Ghelderode. Direção: Marcus Siqueira. Assistente de direção: Edimilton Campos. Maquiagem: Arthemísia Marinho. Iluminação: Carlos Marinho. Elenco: Marcus Siqueira, Antônio Aguiar Júnior (Tonico Aguiar), Everaldo Gaspar, Carlos A. S. Borba, Lígia Sodré (participação especial), Adelma Nobre, Antônio Acioli, Carlos Dantas, Carlos Varella, Conceição Acioli, Everardo Brankfeld, Felipe Oliveira, Fernando Pessoa, Francisco de Assis, Isafas Cavalcanti, Ivonete Silva, Jackson Costa, Lourdes Melo, Lúcia Araújo, Marcus Martinez, Marcos Monteiro, Marcos Mendes, Marco Antônio, Norma Mendes, Nilson de Moura, Oswaldo Santos, Sílvia Alves, Sheila Freitas, Roberto Pimentel, Paulo Monteiro e Zanuja Castelo Branco.

1972 Torturas de um coração

Texto: Ariano Suassuna. Direção: José Francisco Filho. Assistente de direção e efeitos de som: Carlos Borba. Maquiagem: Daniel Maia. Figurinos: Paulo

Roberto. Efeitos de luz: Átila Bruno. Elenco: Carlos Varella, Antônio Aguiar (Tonico Aguiar), José Francisco Filho, Conceição Acioli e Everaldo Gaspar. Corpo de ballet: Walket, Thanny, Djosephynne, Ceissy e Gasper (os próprios atores, respectivamente).

A revolta dos brinquedos

Texto: Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Direção: José Francisco Filho. Assistentes de direção: Toinho dos Santos, Carlos Murta, Everaldo Gaspar e Fausto Eduardo. Maquiagem: Daniel Maia. Figurino: Paulo Roberto. Luz: Eurico Bitu. Elenco: José Francisco Filho, Aninha Farache, Celso Muniz, Carlos Varella, Antônio Aguiar (Tonico Aguiar), Lígia Sodré (substituída por Vânia Simonetti) e Conceição Acioli.

1973 Prometeu acorrentado

Texto: Ésquilo. Direção e adaptação: José Francisco Filho. Assistente de direção: Everaldo Gaspar. Som: Toinho dos Santos. Concepção de figurinos: Paulo Roberto. Maquiagem: Daniel Maia. Elenco: Carlos Borba, Fausto Eduardo, Nilson Moura, Aninha Farache, Celso Muniz, Carlos Varella, Antônio Aguiar (Tonico Aguiar), Lígia Sodré, Conceição Acioli, Rodolfo Aureliano, Carlos Murta, Antônio Acioli, Jaque Monteiro, Sandra Amorim, Valdir Moura e Flávio Freire.

1974 Os escolhidos

Texto: Hilda Hilst. Direção e iluminação: José Francisco Filho. Assistente de direção: Gê Lopes. Cenário: Toinho dos Santos. Música: Antônio Aguiar Júnior (Tonico Aguiar). Guarda-roupa e contra-regragem: Buarque de Aquino. Maquiagem: Clenira Bezerra. Elenco: Cutie Bets, Fausto Eduardo, Rodolfo Aureliano Filho, Conceição Acioli, Vânia Simonetti, Carlos Varella, Carlos Borba e Gilson Barbosa.

1975 A barca d'Ajuda

Texto: Benjamim Santos. Direção e cenário: José Francisco Filho. Direção

musical: Toinho dos Santos. Coreografia: Lúcia Mascarenhas. Figurino: Daniel Maia. Maquiagem: Humberto Peixoto. Iluminação: Fausto Eduardo. Assistente de direção: Laura Melo. Músicas: Zoca Madureira e Toinho Santos. Músicos: José Francisco Filho, Bira, Jaaziel Campos, Geraldo Amaral e Toinho dos Santos. Elenco: Carlos Borba, Jader Austregésilo, Vânia Simonetti, José Francisco Filho, Roberto Negão, Clenira Bezerra, Cutie Bets, Buarque de Aquino, Gilson Barbosa, Conceição Acioli e Gaspar de Andrade (participação especial).

1983 Retrospectiva Tucap: A revolta dos brinquedos

Texto: Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Direção: Carlos Varella. Elenco: Vivi Pádua, Leila Freitas, Marquinhos Varella, Jorge Costa, Magnólia Rejane, Samarpan e George Demétrios.

Prometeu acorrentado

Texto: Ésquilo. Direção: Carlos Varella. Elenco: Silvestre Filho, Jomeri Pontes, Elmar Castelo Branco, Ivana Moura, Ana Oliveira, Samarpan, Magnólia Rejane, Valdemar Bandeira, Vivi Pádua, Edson Alvarez, Heitor Batista, Plácido Petrolino, Jorge Costa e Jorge Quaresma.

Torturas de um coração

Texto: Ariano Suassuna. Direção: Carlos Varella. Elenco: Jorge Costa, Leila Freitas, George Demétrios, Jomeri Pontes, Edson Alvarez e Marquinhos Varella.

Os escolhidos

Texto: Hilda Hilst. Direção: Carlos Varella. Elenco: Jomeri Pontes, Samarpan, George Demétrios, Vivi Pádua, Silvestre Filho, Mércia Melo, Ivana Moura e Elmar Castelo Branco.

O coronel de macambira

Texto: Joaquim Cardozo. Direção: Carlos Varella. Música: Capiba. Músicos: Jorge Costa, Alfredo Barros, Heitor Batista, Eunápio Mário, Fábio Duar-

Teatro Experimental de Olinda - TEO

te e Mirek Olímpio. Elenco: Silvestre Filho, George Demétrios, Samarpán, Marquinhos Varella, Roberto Vieira, Cléber de Oliveira, Vivi Pádua, Ana Oliveira, Andréa Santana, Magnólia Rejane, Ivana Moura, Aurisete Cunha, Alexandrino Cabral, Rinaldo Ferraz, Geraldo Bringel, Sérgio Arruda, Paulinho Mafe, Emílson Nascimento, José Antônio Neto, Waldemar Bandeira, Jomeri Pontes, Elmar Castelo Branco e Jorge Costa.

1985 *A farsa do advogado Pathelin*

Texto: autor anônimo. Direção: José Francisco Filho. Elenco: Elmar Castelo Branco, Ana Maria de Oliveira, Alexandrino, Edmundo Ribeiro, Silvestre Filho e Maria José.

1992 *Flicts*

Texto: Ziraldo. Direção, figurinos, coreografia e maquiagem: Elmar Castelo Branco. Músicas: Walmir Chagas. Elenco: Kátia Francis, June Travassos, Fátima Costa, Renata Freitas, Ana de Alencar, Evaldo Soares, Luiz de Souza e Paulo Cavalcanti.

1993 *A mais forte*

Texto: August Strindberg. Direção, figurinos, maquiagem, sonoplastia e adereços: Elmar Castelo Branco. Elenco: June Travassos e Ana de Alencar.

Os mal-amados

Texto: Lourdes Ramalho. Direção, figurinos, maquiagem, cenário e sonoplastia: Elmar Castelo Branco. Elenco: Fátima Costa, Ana de Alencar, Evaldo Soares, Luiz de Souza, Paulo Cavalcanti e Gutemberg Dantas.

1994 *O santo e a porca*

Texto: Ariano Suassuna. Direção, figurinos, maquiagem, iluminação, cenário e programação visual: Elmar Castelo Branco. Elenco: Evaldo Soares, Elanne Medeiros, Gutemberg Dantas, Kátia Francis, Paulo Cavalcanti, Renata Freitas e Roberto Emmanuel.

Torturas de um coração

Texto: Ariano Suassuna. Direção, figurinos, coreografia, adereços, programação visual, iluminação e maquiagem: Elmar Castelo Branco. Música de abertura: Armando da Costa Carvalho e Geraldo Lins Filho. Elenco: Kátia Francis, Evaldo Soares, Gutemberg Dantas, Pedro de Alcântara, Roberto Emmanuel e Paulo Cavalcanti.

1995 *Viúva, porém honesta*

Texto: Nelson Rodrigues. Direção, maquiagem, figurinos e adereços: Elmar Castelo Branco. Elenco: Renata Freitas, Paulo Cavalcanti, Pedro de Alcântara, Gutemberg Dantas, Emanuel Thadeu, Roberto Emmanuel, Kátia Francis e Elanne Medeiros.

1996 *Samba nosso de cada dia*

Texto, direção, figurinos e cenário: Elmar Castelo Branco. Assistente de direção: Evaldo Soares. Maquiagem: Kátia Francis. Elenco: Gislaine Gouveia, Márcia Moura, Paulo Cavalcanti e Roberto Emmanuel.

1997 *O pagador de promessas*

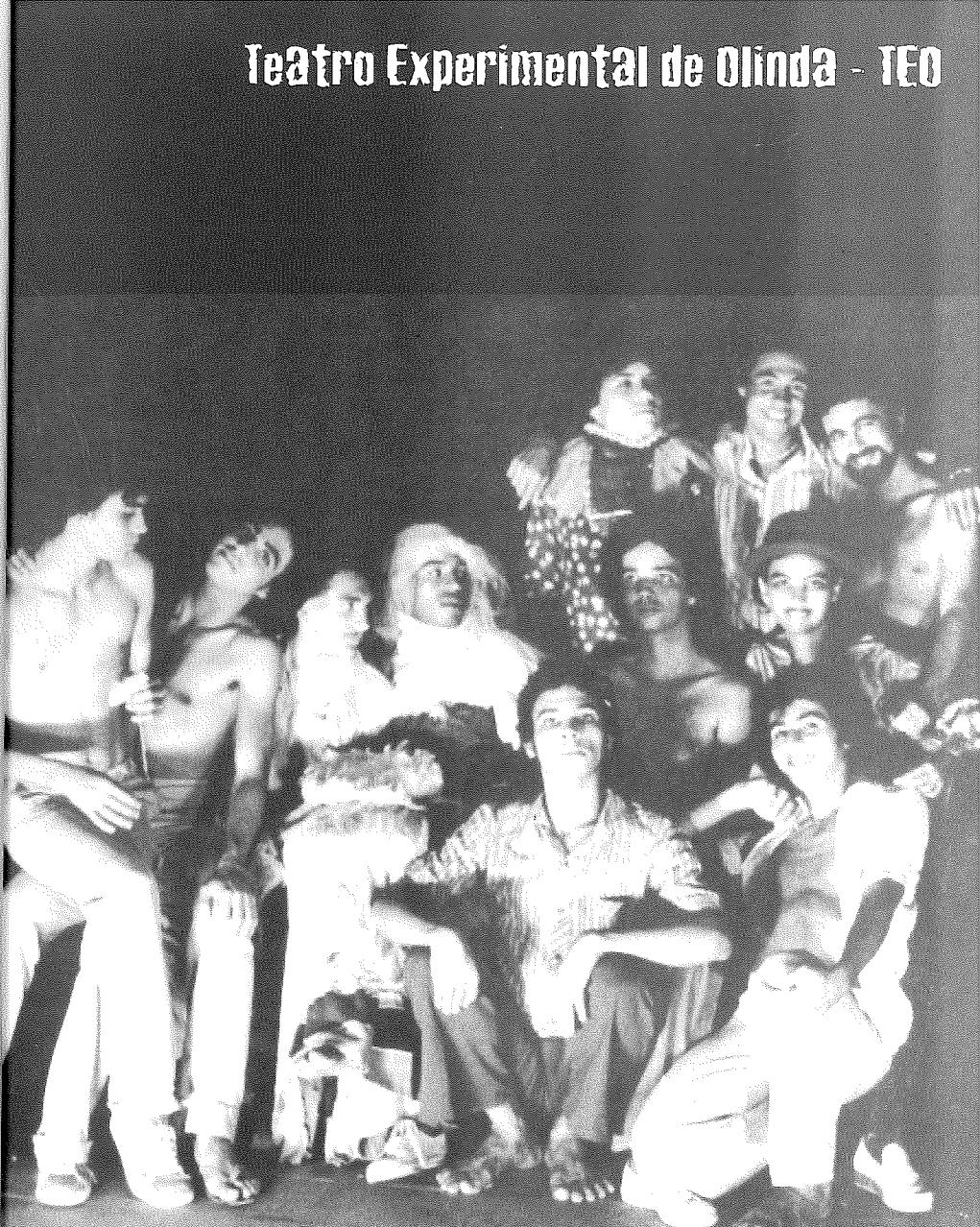
Texto: Dias Gomes. Direção, figurinos, cenário, maquiagem, iluminação e sonoplastia: Elmar Castelo Branco. Assistente de direção: Evaldo Soares. Elenco: Evaldo Soares, Deyse Machado, Cleinard Freitas, Renata Freitas, Gislaine Gouveia, Emmanoel Thadeu, Paulo Cavalcanti, Roberta Tavares, Pedro de Alcântara, Janaína Melo, Rodrigo Hilário e Roberto Emmanuel.

Por trás das luzes

Texto e direção: Elmar Castelo Branco. Assistente de direção: Paulo Cavalcanti. Elenco: Deyse Machado, Janaína Melo e Cybelle Souza Lima.

Dois perdidos numa noite suja

Texto: Plínio Marcos. Direção e sonoplastia: Elmar Castelo Branco. Elenco: Paulo Cavalcanti, Evaldo Soares e Elmar Castelo Branco.



Marcelo Lantejoula, Rutílio Martins, José Manoel, Mário Lima, Roberto de França (Pernalonga), Antão Meira Ferrão, Carlos Bartolomeu, Cícero Santos, Cléa Claudino, Fernando Antunes e Valdi Coutinho no ensaio de *Os mistérios do sexo* / 1976
(Foto: arquivo pessoal Carlos Bartolomeu)

TEO: antes da inauguração

por Carlos Bartolomeu*

Entre 1976 e 1978 realizei para o Teatro Experimental de Olinda, dois trabalhos. O autor escolhido foi Oswald de Andrade. De seus textos – *O homem e o cavalo* e *A morta* – construí o roteiro teatral *Debu le ra*. A realização inicial do TEO contou com a participação de Guilherme Coelho, que dirigiu, para outra metade do grupo, *As relações naturais*, de Qorpo Santo. Ambas se apresentaram no Teatro de Santa Isabel. A direção que se seguiu – *Os mistérios do sexo*, de autoria de Coelho Neto, estreou no Teatro do Parque no ano seguinte.

Para 1^a peça de Oswald tomei como título aquele que fora dado pelo autor a um dos quadros: *Debout les rats*. Brinquei com a sonoridade francesa, abrasiereando a grafia ‘desconstruí’ *Debu le ra*. Minha secreta ambição sobre tal montagem, propunha-se evidenciar para aqueles que se exercitavam no teatro recifense, as múltiplas possibilidades e a riqueza inventiva desse tipo de dramaturgia. Meu modo de ver aquele momento entre nós, definia a renovação pretendida pela Semana de Arte Moderna de 1922 como uma vaga notícia. O Modernismo não rimava com teatralidade. E por mais que sugerisse o contrário, a diáde TAP/TPN emulava estrangeirismos e a tipicidade. O Tucap se divertia em fazer a cena de Ariano... Sob o olhar cálido da “Dama de Vermelho”, a liderança de Marcus Siqueira construía entre seriedade e mau humor uma espécie de teatro “dedicadíssimo”. Minha intuição cuidava em sugerir outros modelos.

Amar o cinema e sua poética mobilizava-me para outros quereres, outros olhares. Eu olhava Oswald como a minha idéia de Brasil. O Cinema Novo e a Chanchada se entrecruzavam na emotiva estética que se evadia dessa nascente. As influentes imagens da Atlântida Cinematográfica permutavam com as memórias da infância, riso e reconhecimento. Cortes, elipses, e o hermetismo edificavam os ataques a todos os vetos dentro do meu jogo teatral. Era difícil me explicar. Minha natureza era o fazer. Penso que foi em *Debu*, que a gênese de um processo de encenar, ao qual me sinto intensamente ligado até hoje, nascia.

Debu... Galhofa sobre o período e as gentes. Debu... Jeito meu de inaugurar-me, e de expor parte de minha identidade ao meio, e ao tempo. Tempos de censura; e por causa dele, a comicidade, a ingênuia citação procurava atenuar as idéias esquerdizantes do texto oswaldiano. Havia o temor de que a peça pudesse ser interditada pela Censura. Acreditando

no desconhecimento dramatúrgico da instituição, permiti-me imaginar tal engodo como estratégia. O roteiro da montagem passou pelo crivo inquisitorial ganhando classificação: 18 anos. Tempos tensos. Era vital para os construtores da cena, burlar a visão discriminatória. O olhar vasculhava as realizações. Todavia, numa deliciosa contrapartida, o fazer teatro abria-se para muitos, tornando-se refúgio, ou escapatório da realidade opressiva.

O sonho não era ainda o mundo da TV. Apesar da histórica tradição cinematográfica pernambucana, ou mesmo da experiência do Super-8 que começava a ser instaurada na cidade do Recife, fazer cinema estava distante. O sonho ao nosso alcance era “tornar-se indivíduo”, pessoa. O teatro contribuía, instigava, realizava mais celeremente que os outros espaços de criação. Com isso, os grupos aconteciam às dezenas. Aproximar os corpos, soltar as vozes, ser tocado e poder dizer-se criativamente, era a cerne do desejo da realização. Assim, eu identificava aquele período, assim ainda o assisto.

De dentro do medo, da repressão de todo um período, fazer teatro era caminhar pelo teto da sala de visitas. Éramos estranhos, mas nem por isso personas impossíveis. Confiávamos que seríamos necessariamente ouvidos. Admito que o fato de enfrentarmos a Censura operava em nós uma mística de resistentes. Imaginávamos-nos para além de nossa acanhada realidade. A possibilidade de recriação dada pela cena dramática multiplicava em nossa fragilidade, esperanças. Daríamos certo. E creio que essa era uma certeza generalizada. Permaneceríamos.

Olinda resumiu em seu contorno de colina e mar, esse compromisso de juventude. E fomos todos, “experimental”. Inicialmente, em 1975, fundando o Teatro Experimental de Olinda e Recife – Teor. O grupo nascido na Academia Santa Gertrudes, e que produziu minha direção de *Electra no circo* de Hermilo Borba Filho, trouxe à cena recifense os já então consagrados atores José Mário Austregésilo e Paulo de Góes. A novidade era a estréia do futuro encenador Antônio Cadengue. Posteriormente, inauguramos o TEO. Totalmente Olinda, Iadeira 13 de maio. Retirei o “R” de Recife e continuamos, embora muito diferentes. Grupal e experimentalmente diversos.

Revisando rapidamente esse tempo, reflito que mesmo para alguns de nós, que como eu, puderam se exercitar num curso de teatro; considerar o autodidatismo, e a orgulhosa incursão solitária para dentro das descobertas teatrais teria sido uma via obrigatória. O fato de iniciarmos com Hermilo Borba Filho, Isaac Gondim, Milton Baccarelli ou Joel Pontes, não nos excluiu dessa aventura. O individualismo compartia as riquezas do agrupar-se. No prazer desse diálogo foi se construindo nosso ideário, nosso aprendizado, e técnica. Foi determinante o espaço desempenhado por tais grupos e suas relações de companheirismo e amizade. Foram eles, a invisível teia de amorosidade e confiança que sustentava as quedas em nossos vôos. O TEO foi a minha. Rede de embalo e impulso.

* Foi professor e diretor artístico do TEO. Hoje é professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE.

Teatro Experimental de Olinda - TEO

Data: 27/01/1998.¹ **Mediator:** José Manoel. **Expositores:** José Manoel, Romildo Moreira e Valdi Coutinho.

José Manoel: Antes de nossos convidados subirem ao palco, vou ler uma matéria publicada no *Diário de Pernambuco*, em 1976, que convocou as pessoas para o Centro Experimental de Teatro de Olinda: "O Teatro Experimental de Olinda, que está sendo criado pelo prefeito Arêdo Sodré da Mota no Teatro Bonsucesso, abriu inscrições para candidatos que desejam participar de seu elenco efetivo. Os interessados poderão se dirigir à Assessoria de Relações Públicas da Secretaria Assistente pela manhã, onde preencherão a ficha, devendo levar dois retratos 3x4. Poderão participar do elenco do Centro Experimental de Olinda, todas as pessoas que gostam de teatro e desejam desenvolver um tipo de trabalho relacionado com sua atividade artística, seja como ator, cenógrafo, figurinista, maquiador, etc. Antes de iniciar a 1^a montagem, será realizado um laboratório teatral com todos os elementos inscritos para a avaliação das capacidades individuais. O prefeito Arêdo Sodré pretende inaugurar o Centro ainda em julho. Ele funcionará no Teatro Bonsucesso, na rua do mesmo nome, que será reformado para tal fim, e possui um auditório com capacidade para mais de 200 pessoas. Na inauguração deverá acontecer a 1^a Semana de Teatro, com apresentações de diversos grupos de Pernambuco, inclusive dois espetáculos, um adulto e outro infantil, a serem encenados pelo elenco. Atualmente o Centro Experimental de Olinda está sendo estruturado pelo prefeito Arêdo Sodré contando com a colaboração do jornalista, pintor e teatrólogo Valdi Coutinho, que foi convidado para atuar como diretor do Centro. Valdi Coutinho possui vivência nos meios artísticos de Pernambuco, sendo atualmente secretário da Federação de Teatro Amador de Pernambuco; já exerceu o cargo de presidente do Teatro Ambiente do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco e recebeu vários títulos e prêmios pela sua condição de homem dedicado àquela arte como ator e autor". Quero chamar para o palco, Valdi Coutinho e Romildo Moreira, que, assim como eu, participaram dessa história.

Valdi Coutinho: Arêdo Sodré foi um dos piores prefeitos de Olinda, uma pessoa ligada à Ditadura, à Repressão. Esse registro me abala um pouco as estruturas, mas é preciso voltar a 1970. Os espaços para teatro eram poucos e a gente tinha que aproveitá-los da melhor forma possível. Eu trabalhava na Assessoria de Imprensa da Prefeitura e, no período de eleição, ele me chamou para ser chefe da Divisão Cultural. O objetivo era que eu implementasse uma política na área de Cultura. Como era diretor de teatro, sugeri que

Maria das Graças Correia de Melo e Makalé em *Debu le ra* / 1976
(Foto: arquivo pessoal Carlos Bartolomeu)



fizesse o Centro Experimental de Teatro de Olinda, com cachês e crachás. Tudo era um sonho. Com essa convocação na imprensa, apareceram cerca de 70 pessoas, lotando a Ribeira, gente de todas as idades. Na 1^a reunião, fizemos um laboratório, não um teste, e marcamos a aula inaugural no Teatro Bonsucesso, já que o prefeito tinha me prometido reformá-lo. Apenas 30 pessoas voltaram, mas não havia condições. O local estava cheio de urina, fezes, uma fententina. Ficamos desolados. As aulas iniciais aconteceram na Ribeira. Marcamos um mutirão, compramos material de limpeza, sem um tostão da Prefeitura, e fomos limpar o teatro. Eu perguntava ao prefeito: "Estamos ensaiando e quando sai a reforma? Onde estão os crachás e os cachês?". Ele percebeu que o grupo ia adiante e começou a me negar tudo, até me demitir da Divisão Cultural. Nos desligamos da prefeitura e decidimos acabar com o Centro. Metade desencantou-se, ficando somente os heróis e idealistas. Desses, nasceu o Teatro Experimental de Olinda, grupo que eu quis manter ligado a um sentimento comunitário, que hoje não existe mais. As pessoas não sabiam como se reunir, se agrupar, havia uma repressão total. Os artistas não sabiam para onde se dirigir, não havia um intermediário, o produtor cultural. A gente nunca discute essa função do produtor, até que ponto contribuiu ou pulverizou essa paixão pela coletividade, pelo agrupamento, características que sempre valorizei. Claro que naquela época era diferente: anos 70, clima político, e uma necessidade de aglomeração. Foi assim que nasceu o TEO. A gente se reunia lá em casa. Eu possuía um sofá enorme onde muitas vezes dormiam cinco, seis pessoas. Era uma amizade muita fraterna, muito pura. O interessante é que sempre trabalhei com gente do povo. Estreamos na 1^a Mostra do Teatro Amador de Pernambuco, no Teatro de Santa Isabel, com dois espetáculos e mais de 20 pessoas no elenco: *Debu le ra*, colagem de textos de Oswald de Andrade, com direção de Carlos Bartolomeu, e *As relações naturais*, dirigido por Guilherme Coelho, dois artistas convidados pelo grupo. Nessa Mostra, houve uma rivalidade entre o Vivencial e a gente, porque ambos surgiam com uma grande força de teatro popular, embora com

¹ Excepcionalmente, o encontro aconteceu no Espaço Cultural Inácio Raposo Meira.

histórias diferentes. O Vivencial vinha de um grupo de hippies, de transgressores que viviam na igreja. Nossa realidade era certinha, de classe média, mas o teatro transgrediu todo mundo. Com o tempo, surgiram as lideranças: Mário Lima, Walter Araújo, José Manoel, um grande líder que começou a se revelar pelo carisma e pela força que tinha. Romildo, outra liderança, surgiu como convidado em *Os mistérios do sexo*², para fazer Eufêmea, no lugar de Marcelo Lantejoula. Essa peça foi o grande momento do TEO. Pernalonga, que vinha do Vivencial, participou conosco da montagem.

Romildo Moreira: Entrei exclusivamente para *Os mistérios do sexo*, mas vinha de uma experiência de grupo, diferente de Pernalonga, sempre livre e solto. Tínhamos problemas com ele. Quando cheguei, fui muito bem recebido pelo TEO e me integrei à situação do grupo. Era importante para mim, eu me identificava e Pernalonga, não. Durante os ensaios, já próximo da estréia, ele foi às tapas com Mário Lima. Às vezes brigávamos, mas nunca chegamos a esse extremo. Isso permaneceu também nas apresentações. Foi um dos fatores que fez com que o espetáculo não existisse por muito mais tempo. Não vou esquecer jamais uma cena: estávamos prontos no Teatro do Parque, eu fazia o papel principal e usava um chapéu com um tule enorme. Pernalonga saía de cena para minha entrada, 15 minutos depois da peça iniciada. Sabe o que ele fazia muitas vezes? Pisava no tule para eu não entrar com o chapéu, prejudicando a marca concebida por Carlos Bartolomeu. Aconteciam esses desencontros. As pessoas que se mantinham como grupo, participando de tudo, sabiam a concepção que a montagem pedia e tinham o maior respeito, inclusive pelo trabalho do outro; já as pessoas que vinham de fora, não todas, obviamente, não sustentavam essa relação. Poucos artistas conviviam como grupo nos moldes dessa turma. Era preciso um tempo para se dedicar ao trabalho e, nos finais de semana, não tínhamos outro compromisso a não ser ficar no TEO, fazendo laboratórios ou ensaiando o espetáculo que estivéssemos para estrear. Os ensaios de *Os mistérios do sexo* foram na sede da Troça Carnavalesca Barnabés de Olinda, no Varadouro; as reuniões do grupo eram na casa de Valdi, e depois dos ensaios as pessoas que tinham assumido a produção, ficavam por lá. Hoje em dia, grupo não tem mais aquela postura comunitária que tínhamos, até mesmo porque necessitávamos politicamente de apoio, de união. A gente não tinha liberdade e estrutura para assumir de público o que fazíamos internamente num grupo, por exemplo, a liberação sexual que existia dentro do Vivencial, mas nele nos espelhávamos também. Tanto que da casa de Valdi Coutinho surgiu o bloco de carnaval A

² Curiosamente, o programa do espetáculo traz a seguinte ficha técnica: *mimosas* direção de Carlos Bartolomeu; *ofuscante iluminação* de Miguel Ângelo da Luz; *atacada contra-regra* de Mário Lima; *frenética sonoplastia* de Carlos Bartolomeu; *caprichoso figurino* de Hilda; *hipnótico cartaz* de Lailson; *voluptuosa maquiagem* de Humberto Peixoto; *primorosa execução* do figurino de Carmem Silva; *apocalpticamente hollywoodiana* produção executiva de Valdi Coutinho; *espontâneos e misteriosos colaboradores* – Fernando Antunes, Cícero Santos, Tereza Cortez e Aníbal Santiago (grifos dos organizadores).

Cléa Claudino, José Manoel e Mário Lima em *O violino encantado* / 1977
(Foto: arquivo pessoal José Manoel)

Lira das Mimosas, com homens vestidos de mulher e mulheres vestidas de homem. Participavam artistas como Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Jomard Muniz de Britto, gente já famosa na época. O Vivencial e o TEO foram duas presenças marcantes, nos anos 70, em Olinda.

José Manoel: Li essa 1^a matéria convocatória em Prazeres. Estava com 17 anos, tinha vindo do interior há pouco e resolvi enfrentar o desafio de seguir para Olinda, um fato atípico na minha vida. A casa de Valdi, ou os lugares onde os integrantes do TEO se encontravam, eram centros de produção porque, em certos dias, dividíamos o espaço com 30, 40 quadros, já que Valdi é artista plástico e tinha exposições para montar. Ele dedicava-se ainda a escrever várias colunas diárias em jornal, sobre teatro e esportes. Ou seja, eram muitos os assuntos que circulavam diariamente por aquela casa, pela Ribeira, pelo Bonsucesso ou lá pelos Barnabés, lugares por onde passamos. Das artes plásticas ao futebol, do teatro à música. Valdi nunca foi autoritário no processo de trabalho do grupo. Fui secretário e relações públicas do TEO durante algum tempo, e, nas épocas que ele viajava para fazer cobertura das copas do mundo, eu e Walter respondíamos pelo grupo, em revezamento com outras pessoas. Valdi mantinha uma relação muito espontânea com a gente, discutíamos com ele o que fosse necessário, até matérias que ele ia escrever sobre futebol. Essa era uma forma de nos deixar em sintonia com o mundo. Crescímos muito rapidamente e, por conta dessa dinâmica, havia um vôo de pessoas que embarcavam por outros caminhos. Eu era permanente do grupo, mas apareciam os convidados: diretores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores e atores, artistas como Carlos Bartolomeu, Beto Diniz e Humberto Peixoto. Esse processo de intercâmbio gerava nos residentes uma relação de compromisso, mas quem segurava a onda financeira era Valdi, porque, na maioria das vezes, os espetáculos não davam grana. Apenas no aspecto financeiro ele tinha essa dificuldade de coletivizar, porque éramos jovens, a maioria desempregada e desconhecedores do processo de produção na cidade. O TEO sobreviveu exatamente por essa relação generosa que Valdi sempre teve.

Romildo Moreira: Ele preparava as pessoas que sabiam tirar proveito para a arte de



fazer teatro, desde estar em cena a produzir um espetáculo. É tanto que, ao notar a tendência de alguns para a escrita, ele insistia, ensinando técnicas para a gente produzir os nossos próprios releases. Essa era uma preocupação dele para que não ficássemos só como atores.

José Manoel: Quantas vezes ele escrevia uma matéria, aproveitava o tema e, depois, vinha discutir conosco o assunto. Aprendi a fazer release, projetos, ata, programa de curso e, também, a mobilização popular. Talvez, por isso, tenha se produzido tanto, por conta da facilidade que tínhamos em trocar idéias.

Valdi Coutinho: Foi assim que o TEO começou a se impor como grupo que vinha das mais diversas categorias, ocupando espaço dentro de um contexto de final de Ditadura. Até que eu conheci alguém da Cohab – Companhia de Habitação de Pernambuco – que sabia da nossa existência e disse: "Estamos com associação de moradores nos bairros de UR-1, UR-2 e UR-3; e precisamos seguir a linha 'pão e circo' do Governo Militar". Interessava-os distrair a população da periferia com teatro, como interessa sempre às ditaduras, desde os romanos. Fechamos, então, um convênio com a Cohab: o Projeto Teatro Comunitário.³ Os diretores e os professores eram pagos, só quem não recebia eram as pessoas da comunidade que faziam o curso. Eu dava aula, assim como José Manoel, Walter, Romildo. Pisávamos na lama em Peixinhos, de quase não podermos chegar ao local. E as pessoas se encantavam. Claro que daquele pessoal, pouca gente ficou fazendo teatro.

José Manoel: Sílvio Pinto, que veio da vila de Igarassu.

Ruy Aguiar (da platéia): O Governo Militar não questionava o que vocês iam montar?

³ "Depois de dois anos de atividades, o Teatro Experimental de Olinda compreendeu que os jovens que procuram desenvolver uma atividade teatral longe de suas comunidades o fazem pela falta de infra-estrutura de apoio no seu 'habitat'. Dos 50 componentes que passaram pelo grupo nesse período, muitos desistiram, forçosamente, pela dificuldade de locomoção de suas residências para o local de trabalho e de encontros (...) Baseada nessa constatação a diretoria do TEO decidiu que, tão logo adquirisse a necessária bagagem e segurança, estenderia seu campo de atividade indo ao encontro das comunidades e descentralizando essa idéia de grupo teatral. (...) Foi quando a Cohab-PE também sentiu a necessidade de por em prática um programa para redescoberta de valores individuais nos seus conjuntos habitacionais, visando a formação do homem integral no processo de humanização das suas comunidades. Tomando conhecimento das idéias do Teatro Experimental de Olinda, resolveu aproveitá-las para a implementação de Núcleos de Teatro Comunitário. (...) Walter Araújo ficou encarregado da parte de 'dinâmica de grupo', enquanto Valdi Coutinho se responsabilizava pela preparação básica do corpo e da voz do pessoal, bem como em fornecer as noções básicas sobre Teatro, e a única preocupação tem sido inspirada nas palavras de Augusto Boal: 'A alfabetização teatral é necessária porque é uma forma de comunicação muito poderosa e útil nas transformações sociais'". (COUTINHO, Valdi. "Núcleos de teatro comunitário são objetivo de um projeto". *Diário de Pernambuco*. Recife, 26 de maio de 1978. Caderno Viver. p. 4.).

Romildo Moreira: Mandávamos o projeto para uma aprovação anterior.

Valdi Coutinho: Eles queriam ver o projeto, o cartaz, ler o texto, mas não mandavam censor. Fazíamos à vontade. Montamos *Mateus e Mateusa*, de Quorpo Santo; *Eles, nos jardins da sinfonia*, de vários autores; e *As desgraças de uma criança*, de Martins Pena. O interessante é que, às vezes, a gente estava fazendo aulas, técnicas de Boal, e, de repente, apareciam uns caras da comunidade, aqueles machões que ficavam vendendo pela janela, e dizíamos: "Querem participar?". Era algo revolucionário, írmos para os subúrbios ensinar técnicas de expressão corporal. Walter Araújo, uma vez, no Ibura, não pôde dar aula porque jogaram pedras.⁴ Depois ampliamos as oficinas para Arcoverde, Caruaru e, a partir delas, surgiram grupos teatrais como a Etearc – Equipe Teatral de Arcoverde. Acredito que ali nascia a interiorização do teatro.

Rudimar Constâncio (da platéia): Esse tipo de projeto financiado pelo final da Ditadura Militar acontecia no Brasil inteiro. Tudo porque, na transição do presidente Geisel para João Batista Figueiredo, foi necessária uma abertura política para as pessoas se manifestarem de verdade, já que elas estavam inquietas demais.

Valdi Coutinho: Eram válvulas de escape da própria Revolução, porque senão uma contra-revolução estouraria.

Romildo Moreira: Já existia um organismo do Governo Federal chamado SNT – Serviço Nacional de Teatro – que atendia à demanda da produção cênica do país: teatro, dança, circo e ópera. Era um instrumento elitizado para as grandes companhias e para algumas expressões do teatro amador que normalmente eram os grupos ligados aos diretores das federações. Esse dinheiro do SNT não chegava, por exemplo, aos grupos mais recentes, às propostas mais experimentais. Por isso, novos mecanismos foram criados para que o dinheiro público do Governo Federal atendesse também outras demandas. Os governos estaduais começaram a fechar parcerias com o Governo Federal

⁴ "O despreparo da comunidade para essa nova experiência foi constatado, inicialmente, quando os pais de algumas jovens reagiram de maneira até brutal para impedir que suas filhas participassem do grupo. Alguns elementos também perturbavam os encontros com 'chacotas' e 'agressões'. Houve uma vez em que um elemento entrou dentro da Associação de Moradores de Peixinhos, onde se realizavam os ensaios, completamente fora de si, e querendo acabar a todo custo com o trabalho, inclusive ameaçando de ficar despidos, numa última tentativa de agressão, que só não foi culminada graças a intervenção do próprio grupo; que solicitou ao indivíduo que se retirasse pacificamente do salão, o que foi conseguido. Mas, com o passar do tempo, a comunidade foi sentindo os efeitos do trabalho e a seriedade com que vinha sendo realizado, e todos passaram a contribuir em favor do grupo, emprestando máquinas para a confecção do figurino, e numa verdadeira mobilização para o preparo do salão onde é realizado o espetáculo". (COUTINHO, Valdi. "Os novos caminhos do teatro comunitário". *Diário de Pernambuco*. Recife, 12 de agosto de 1978. Caderno Viver. p. 1.).

através de várias secretarias e a Cohab entrou. Na estréia de cada peça, as filas da frente eram reservadas para a alta cúpula da instituição, do Banco da Habitação e para a imprensa convidada.

José Manoel: Eu queria falar dos três espetáculos adultos iniciais que fizemos, *Debu le ra*, *As relações naturais* e *Os mistérios do sexo*. Fomos contemporâneos do Teatro Hermilo Borba Filho, que ficava a oito casas da residência de Valdi, onde funcionava a sede do TEO. Tudo na rua, 15 de novembro.

Valdi Coutinho: Marcus Siqueira chegou a nos acolher no Teatro Hermilo, permitindo temporadas de *Debu le ra* e do infantil *O violino encantado*.

José Manoel: Nossas produções podiam não ser um primor de técnica teatral, mas certamente eram idéias muito profundas. Não investíamos num teatro superficial, até mesmo porque *Debu le ra* é a essência proposta por Oswald de Andrade. Simultaneamente, numa mesma noite no Teatro de Santa Isabel, em 1976, estreamos *As relações naturais*, de Quorpo Santo, texto nunca antes encenado aqui, uma peça que coloca em xeque as relações sociais, a partir da família e todas as deformações que ela provoca. Logo depois, com *Os mistérios do sexo*, questionamos uma série de aspectos relativos à identidade do cidadão, tomando como referência a sua sexualidade. Quer dizer, éramos novos, a maioria estreantes, mas preocupados em montar esse nível de temática.

Fabiana Coelho (da platéia): E como aconteceram essas escolhas?

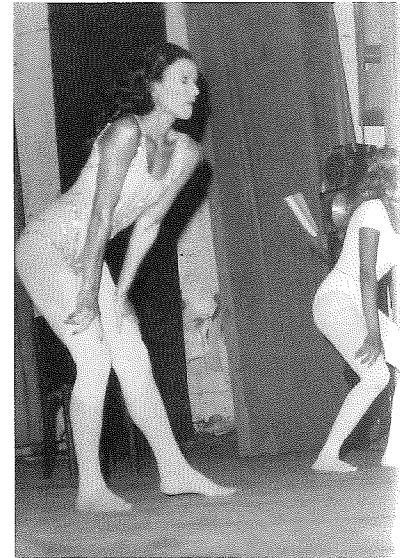
José Manoel: *Debu le ra* e *As relações naturais* surgiram do 1º curso onde Valdi, Guilherme Coelho e Carlos Bartolomeu davam aula. No caso de *Os mistérios do sexo*, Valdi deu uma série de textos para lermos, mas propôs este, fazendo uma defesa da obra. Ele já tinha participado de uma montagem anterior, como ator, no Teatro Ambiente do MAC⁵. Em seguida, foi a vez de *O violino encantado*. Eu diria que o texto, de Vanildo Bezerra Cavalcanti, não foi um primor de opção, mas a gente ainda conseguiu dar uma leitura política para a peça: a história de um bobo da corte que derruba o rei e toma o poder. Imaginem o que foi essa montagem num momento em que o poder estabelecido pelos militares estava começando a ser discutido.

Valdi Coutinho: Estreamos no DCE, o Diretório Central dos Estudantes.

José Manoel: Depois, viemos para um espaço da Universidade Federal, à convite de Marcus Accioly, fazer umas experiências com *Íxion*, texto dele inspirado na estética do

⁵ Cf. p. 147 desta publicação.

Juraci de Almeida e Wilza Baby em *Vestido de noiva* / 1978 (Foto: arquivo pessoal Valdi Coutinho)



teatro grego, que não chegamos a estrear. Em seguida, encenei *Vestido de noiva*, numa das maiores ousadias e infantilidades minhas ao assumir o grupo, em um período que Valdi viajou para fazer uma cobertura de copa do mundo.

Valdi Coutinho: O fundamental, na história desse grupo, foi como distribuí responsabilidades. Eu dava tarefas para que as pessoas crescessem. Quem tiver asas para voar, que voe. Eu não queria dirigir as peças. Poderia, porque era o líder, o mentor, mas deixava as encenações a cargo de José, Romildo, Carlos Bartolomeu, Mário Lima, que dirigiu uma única vez, *O violino encantado*, e foi um horror. Quem fazia os projetos eram José Manoel, Walter Araújo. Reconheço que eu era apenas o maestro e a alma acendedora das paixões. Essa foi a minha grande virtude, não é isso que você quis dizer, Zé? Eu nunca fui dominador e possessivo, e me impunha diante do grupo.

José Manoel: Isso mesmo, Valdi. Mas quero voltar um pouco à questão do Projeto Teatro Comunitário. As vilas de Cohab estavam espalhadas pelo estado, mas eram elementos novos na década de 70. Em cada uma delas funcionava uma associação de moradores e, principalmente naquelas da Região Metropolitana, existia uma assistente social procurando desenvolver um trabalho quase de acomodação dessa nova forma de se viver: em casinhas pequenas de parede colada. Para discutir a necessidade da convivência coletiva, fazendo crer que vila Cohab aproxima as pessoas porque as casas estão lado a lado, a Diretoria nos convidou para implantar um projeto. Quando chegamos na comunidade, os moradores estavam querendo essa convivência de grupo, mas não fazer teatro, e sim esportes, passeios, festas. Só que havia uma assistente social da UR-3 escalada para coordenar esse projeto conosco, Walkíria de Lima Campos. Ela não estava a fim de fazer o jogo do poder, mas sim, repensar as relações sociais e começou a nos provocar. Passamos, então, a ampliar os objetivos dessa ação, e descobrimos que lá existia um grupo menor que também queria se expressar através da arte. Iniciamos com aulas de sociabilização, o corpo e a palavra como agentes de integração social, eu começando a dar aula, Romildo já mais experiente. Os espetáculos que surgiram, não foram nada



Romildo Moreira em *Os mistérios do sexo / 1978* (Foto: arquivo pessoal Romildo Moreira)

acomodadores como a Cohab queria, porque Mateus e Mateusa também fala da desagregação social.

Romildo Moreira: Assim como *As desgraças de uma criança*, que derruba os grandes valores da época: família, religião, política.

José Manoel: E *Eles, nos jardins da sinfonia*, que dirigi para o Gruteci – Grupo de Teatro de Igarassu, onde Sílvio Pinto estreou. Essa peça misturava Felippo Tomaso Marinetti e Emílio Settimelli, os pais do teatro futurista, com Bruno Corra e Machado de Assis, discutindo também as relações afetivas através da clausura de três mulheres velhas que, de repente, descobrem o amor. Tudo isso tratado com adolescentes.

Rudimar Constâncio (da platéia): Você acha que foi isso que impulsionou esse pequeno grupo a se interessar pelo projeto?

José Manoel: Foi, porque, na verdade, essas pessoas eram inquietas com aquela forma de vida. O que era para ser apreendido num processo de acomodação foi desenvolvido exatamente no oposto e essa assistente social, Walkíria, teve papel fundamental. Porque ela começou a jogar essas idéias dentro da Cohab. Para nossa surpresa, os profissionais envolvidos na área de assistência social e ciências humanas compactuaram conosco. A partir daí, fomos para Arcoverde e levamos nosso espírito coletivo. A gente intensificou esse projeto da interiorização e, sem querer ser romântico, foi tão sintonizado que todo mundo voltou chorando de lá. Depois, fomos para a vila Kennedy, em Caruaru, com Mateus e Mateusa; em seguida, Limoeiro, e percorremos todas as vilas da Cohab. Essa iniciativa ganhou, assim, uma dimensão política.

Romildo Moreira: Com o espetáculo montado, tínhamos como obrigação contratual acompanhá-lo nas vilas da Cohab. A gente acabava retomando porque o público pedia. Eu não era do núcleo administrativo do TEO, era artista convidado, mas acompanhava, e ficamos por mais de seis meses circulando. Para esses encontros da Cohab, como as pessoas eram ociosas, muita gente vinha participar. Quando o processo de discussão e

laboratórios tinha início, uma seleção natural acontecia. Foi isso que a Cohab terminou por entender. Não interessava se as pessoas tinham ou não tendência para continuar a fazer teatro, mas no período que elas ficaram conosco, sabiam qual o nosso propósito social, cultural e artístico.

Valdi Coutinho: Não fazíamos esse trabalho com mentiras. Tínhamos reuniões, a gente sabia que estava indo para uma comunidade pobre, que passava fome, sem perspectiva, e o que íamos fazer lá? Discutíamos tudo isso. Nos laboratórios, nos exercícios de interpretação, já se passava mais claramente que estávamos ali não para solucionar os problemas da comunidade ou os problemas individuais, não para dar emprego, para torná-los estrelas, mas para que eles descobrissem através do teatro a si próprios, o mundo que lhes cercava, o outro. E se não tínhamos a fórmula de um mundo melhor, essa descoberta em si já era um grande momento de entendimento do ser humano. Essa era a nossa filosofia. Queríamos transformar o ser.

José Manoel: Do 1º até o último espetáculo do TEO, optamos por comédias, exceto *Vestido de noiva*. Falávamos de temas super sérios, contundentes, mas, me desculpem a pretensão, sem fazer espetáculos chatos.

Romildo Moreira: Em toda comunidade havia uma característica comum: a referência que eles possuíam de teatro era alguma coisa parecida com o programa dos Trapalhões. As pessoas tinham um referencial de teatro via televisão.

Valdi Coutinho: Esse trabalho com as comunidades era incrível porque explodiam as paixões. Meninas chegavam para dizer que estavam grávidas, para perguntar se abortavam ou não. E a gente não se dispunha a fazer psicoterapia, nem curar ninguém, mas absorvíamos esses problemas com uma maturidade incrível, canalizados para o teatro.

Romildo Moreira: Vejam como as coisas eram conduzidas: uma diretora da Cohab, empolgada com o resultado que as peças obtinham dentro das comunidades, queria fazer um encontro desses espetáculos para o público em geral no Teatro do Parque. A proposta não foi aceita por nenhum de nós porque os trabalhos não eram para um teatro convencional, de palco à italiana, nem para uma platéia pagante. Tinha essa característica ideológica, esse propósito de utilizar espetáculos direcionados para esses espaços que Valdi chama de alternativos, como salas de aula, clubes, salões paroquiais.

Valdi Coutinho: O grupo ia muito bem, as pessoas todas brilhando. O TEO para mim era um amor e uma paixão que eu via que estava dando certo. Eu, como maestro, viajando, uma copa do mundo atrás da outra, e Zé Manoel “tocando a bola”. Sugerí o



Mário Lima, Manoel Constantino e Geane Bezerra em *A viola do diabo* / 1979
(Foto: Miguel Ângelo)

projeto de *A viola do diabo*, que prometia ser um grande momento, texto de Ladjane Bandeira, com direção de Alfredo de Oliveira. Como ele morreu, José Francisco Filho assumiu. Chamamos José Manoel para fazer um dos papéis principais, mas ele não quis. Eu senti que, de repente, as coisas foram emperrando. Fazímos reuniões e eu dizia que alguma coisa estava errada. José Manoel não estava mais satisfeito, mesmo com tudo indo tão bem. Estávamos

com os patrocínios do SNT e o contrato com a Cohab ainda não havia sido rompido, mas fui sentindo que estava perdendo o controle como mediador, articulador, que sempre foi minha função. Nessa altura, eu passava um mês e meio viajando e era Zé Manoel quem coordenava. Imaginem o que era essa relação. Para mim, ele era tudo nesse grupo. Até que, numa reunião, faltando oito dias para a estréia de *A viola do diabo*, tendo no elenco, entre outros, Paulo Góes, Manoel Constantino e Geane Bezerra, José Manoel disse que estava fora. Era o grande momento do TEO e Zé ausente. Na reunião, às 2h da manhã, eu batendo na mesa, ele diz para mim: "Valdi, você tem razão por todas essas inquietações e dúvidas, eu estou formando a TT Três Produções Artísticas⁶, junto a Carlos Lira e Mário Antônio Miranda. A peça *A bomba* já está sendo preparada e eu estou me desligando do TEO". Saiu. Mesmo assim fizemos *A viola do diabo* e foi o fim do TEO. Acabou porque eu sou emocional, quando amo, amo inteiro. Fiquei magoado e não o perdoei durante muitos anos. Quem é emocional, é assim mesmo. Passei quase 20 anos sem aceitar essa separação e esperei 20 anos para ouvir essa declaração tão bonita que José Manoel deu hoje. Uma pessoa que eu quero o maior bem, o maior carinho, a ponto de dizer que o TEO acabou a partir do momento que Zé saiu. Agora eu queria que ele dissesse por que nos abandonou?

José Manoel: Em 1977, eu tinha conseguido um emprego no Sesc e estava iniciando um curso universitário. No TEO, descobri duas coisas fantásticas: o projeto de circulação e o projeto de interiorização. Em 1978, o Grupo de Teatro Amador do Sesc – Gruteasc – que eu trabalhava paralelamente ao TEO, foi extinto por uma portaria da instituição e fui

⁶ Cf. p. 165 desta publicação.

afastado do Sesc. Lembro que Valdi escreveu uma matéria: "Fim melancólico de um grupo promissor". Uma parte daquele pessoal ficou pensando na construção de um novo grupo. Surgiu assim a TT Três Produções Artísticas. O fato é que todo grupo passa por uma fase que, naturalmente, se deteriora e se não houver uma ação imediata para tentar resguardá-lo, ele se dilui. Chega-se a um estágio de convivência que é preciso uma ação muito lúcida para tentar admitir a existência dessa fase crítica, dar um tempo para que ela aconteça e, depois, tentar retomar o processo no futuro. Tudo isso para que o grupo possa se manter e se renovar, ou, então, ele não sobrevive. Assim como eu estava numa crise de identidade, o TEO também passava por uma crise, porque estávamos montando *A viola do diabo* numa perspectiva de assumir um teatro mais central e profissional no Recife; enquanto isso, eu sentia o impulso do pessoal que estava começando e queria continuar na periferia, no interior. Além de um desejo infantil de assumir absolutamente a liderança de um grupo.

Romildo Moreira: Também fui vítima dessa mudança de postura ideológica do grupo. Com o fim do contrato com a Cohab, não me afastei do TEO, pela minha identidade com a equipe. Participava das discussões e freqüentemente era convidado a coordenar laboratórios de expressão corporal. Até ser escanteado por esse elenco que chegou com uma imponência. Ficamos sem função. Na realidade, o grupo começou a acabar quando somente atores convidados vieram participar, pessoas que estavam em destaque no teatro do Recife. Isso descaracterizou um pouco. Só fui a um ou dois ensaios dessa peça e me afastei antes da briga.

José Manoel: Valdi era quem me sustentava quando as pessoas do grupo entravam em crise, já que ele tinha uma força muito grande. Dessa vez, fui eu que entrei numa crise de identidade, justamente numa época que ele estava viajando. Com muita gente nova dentro do grupo, eu não era uma liderança suficiente para administrar aqueles nomes tão pesados para minha pequenez. Não tinha sustentação e me fragilizei bastante. Por outro lado, existia um bando de adolescentes que viram em mim uma pessoa mais experiente e me permitiram continuar com muito mais segurança. Penso que foi isso. Porque nada foi preconcebido ou maldosamente futricado. De fato, tive uma atitude covarde ao chegar para Valdi dizendo: "Tô fora!", num momento de crise de identidade, em que grupo tentava dar uma grande guinada ao contratar as estrelas da época. Mas não tive força para liderar aquele momento. Era um passo que a gente não tinha condições de dar. O problema é que não foi Valdi quem tomou essa atitude sozinho. A grande contradição, e talvez por isso ele tenha razão dessa mágoa, é porque eu participei desse processo de mudança e tinha que ter assumido.

Valdi Coutinho: Quando falei que sou emocional, é pura verdade. Foi algo realmente

emocional essa minha sensação quando o TEO acabou porque Zé Manoel saiu. Estou relembrando isso 20 anos depois, mas sem nenhum amargor e compreendendo todo o processo. De uns dois anos para cá, a gente já vem se relacionando bem, não é, Zé? O grupo estava sofrendo uma crise de identidade e, logicamente, passou para os seus integrantes esse momento de insegurança. Um momento também de desamor, de desintegração, de gente que partiu para propostas mais enriquecedoras, mais compensadoras dentro dos seus ideais. Fica a saudade.

Teatro Experimental de Olinda – TEO – Montagens

1976 *Debu le ra*

Texto: Oswald de Andrade. Direção: Carlos Bartolomeu. Maquiagem: Humberto Peixoto. Figurinos e cenários: Anselmo Jorge. Elenco: Makalé, Elenice Guimarães, José Manoel, Eraldo Oliveira, Marcelo dos Santos, Grináuria dos Santos, Cléa Gomes, Alfredo Fernando Antunes, Zilma Batista da Silva, Maria das Graças Correia de Melo e Miro de Olinda.

As relações naturais

Texto: Qorpo Santo. Direção: Guilherme Coelho. Assistentes de direção e contra-regras: Tereza Maria Cortez dos Santos e Miguel de Souza. Figurinos: Nazareno Petrócio. Elenco: Mário Lima, Edna Gomes, Josineide Jurema, Rui Botelho, Aldenice Vidal da Luz, Antão Ferrão, Moema do Nascimento, Cícero Ribeiro, Maria de Lourdes Sant'Ana, Maria Cristina, Aristóteles de Moura e Suzana Costa (atriz convidada).

1977 *O violino encantado*

Texto: Vanildo Bezerra Cavalcanti. Direção: Mário Lima. Assistência de direção e iluminação: Tereza Cortez. Cenografia, criação de figurinos e programação visual: Aníbal Santiago. Maquiagem e execução de figurinos: Mário Lima. Administração: Walter

Araújo. Produção executiva: Valdi Coutinho. Elenco: Mário Lima, José Manoel, Fernando Antunes (substituído por Erivaldo Cordeiro), Cléa Claudino, Cícero dos Santos (substituído por Mário Antônio Miranda), Maria do Rosário, Lourdes Sant'Ana, Alfredo Veríssimo, Maria do Rosário e Antão Ferrão.

1978 *Vestido de noiva*

Texto: Nelson Rodrigues. Direção e iluminação: José Manoel. Figurinos: o grupo. Sonoplastia: Gilberto Silveira. Operador de som: Walter Araújo. Caracterização de personagem: Valdi Coutinho. Maquiagem e adereços: Aníbal Santiago. Elenco: Mário Antônio Miranda, Wilza Baby, Carlos Lira, Antão Ferrão, José Eraldo Ferreira, Carlos Alberto Lago, Joaquim dos Santos Dias, Jorge Moraes de Lima, Gilberto Silveira, Carlos Alberto de Brito, Paulo Francisco da Silva, Marinalva Ferreira, Kátia Ferreira, Nílido Barbossa, Teka Miranda, Mércia Melo e Juraci de Almeida.

Os mistérios do sexo

Texto: Coelho Netto. Direção e sonoplastia: Carlos Bartolomeu. Iluminação: Miguel Ângelo. Contra-regra: Mário Lima. Guarda-roupa: Hilda. Maquiagem: Humberto Peixoto. Car-

taz: Lailson. Execução de figurinos: Carmem Silva. Produção executiva: Valdi Coutinho. Elenco: Romildo Moreira, Valdi Coutinho, Roberto de França (substituído por Carlos Brito), Cléa Claudino, Antão Meira Ferrão, José Manoel, Marlene Mello, Rutilio Martinez (substituído por Fernando Antunes) e Mário Lima.

Mateus e Mateusa

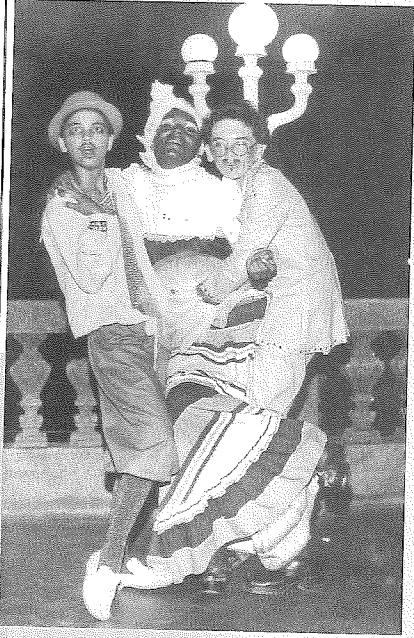
Texto: Qorpo Santo. Direção: José Manoel. Assistente de direção: Walter Araújo. Coordenação: Valdi Coutinho. Programação visual: Humberto Peixoto. Sonoplastia e iluminação: Sílvio Miranda. Assistente: Marcos Brasil. Cenário e figurinos: José Manoel e Walter Araújo. Confecção de cenários e figurinos: Arlete Wilma. Maquiagem: José Manoel e Elizabeth Cristina. Contra-regras: Elizabeth Cristina e Enilda Andrade. Elenco: Alcides Tomaz de Aquino (Kakay de Aquino), Arlete Wilma, Linda Silva, Tereza Cristina, Tânia Rocha e Rogério Antunes (substituído por Marcos Brasil). Realização com o Grupo Teatral Carlef (Vila UR-3, Ibura), em convênio com a Cohab-PE.

1979 *Eles, nos jardins da sinfonia*

Textos: Jean Tardieu, Felippo Tomaso Marinetti, Machado de Assis, Bruno Corra e Emílio Settimelli. Adaptação e direção: José Manoel. Assistente de direção: Mário Antônio Miranda. Sonoplastia: Aricleison Valpassos. Iluminação: Itamar Moraes. Elenco: Kátia Cristiane, Antônio Sávio, Sílvio Pinto, Rosélia Gomes, Silvana Pinto, Vera Alexandre, Marcos Costa, Ana Alexa, Deglê de Lyra e Solange Freitas. Realização com o Gruteci (Grupo de Tea-



Rogério Antunes, Kakay de Aquino, Marcos Brasil, Tânia Rocha, Walter Araújo, Sílvio Miranda, Arlete Wilma e José Manoel no ensaio de *Mateus e Mateusa* / 1978
(Foto: arquivo pessoal José Manoel)



Cléa Cláudio, Mário Lima e José Manoel
em *Os mistérios do sexo* / 1978
(Foto: arquivo pessoal Valdi Coutinho)

Constantino, Hermógenes Araújo, Wilza Baby e Roberto Lopes. Realização em parceria com a Aquarius Produções Artísticas.

tro de Igarassu), em convênio com a Cohab-PE.

A viola do Diabo

Texto: Ladjane Bandeira. Direção: José Francisco Filho. Assistente de direção: Flávio Moura. Cenários: Wilson de Souza. Figurinos: Aníbal Santiago. Execução de figurinos: Maguinha de Olinda. Execução de cenários: Zezinho. Projeto de iluminação: Miguel Ângelo. Músicas: Capiba. Execução de iluminação: Joça. Sonoplastia: Luidson de Freitas. Maquiagem: Gerônimo. Adereços: Mário Lima. Camareira: Igia. Contrarregra: Edno Maciel. Maquinista: Aluísio Santana. Produção: Bóris Trindade, Paulo de Castro e Mário Lima. Produção executiva: Marcos Vinícius e Mário Lima. Elenco: Geane Bezerra, Paulo Fernando Góes, Milton Soares, Mário Lima, Francisco Leite, Manoel

Teatro da Criança do Recife



Carlos Carvalho, Paulo de Castro, Marilena Breda, Pedro Henrique e Paulo Estevam em *Maria Minhoca* / 1976
(Foto: arquivo pessoal Paulo de Castro)

Vamos jogar o jogo do jogo no imaginário da criança

por José Francisco Filho*

Falar do Teatro da Criança do Recife não é fácil, já que esse grupo representa o início de tudo na minha longa carreira de encenador, embora eu não esteja ligado à sua fundação. Ao longo de minha trajetória, aprendi, e isso começou com essa equipe, o poder da busca, da observação e da criação cênica. A cronologia do repertório pouco me importa e sim o que foi feito e ficará registrado para sempre. Muitos espetáculos foram montados, muitos encenadores convidados e contratados, porém *A revolta dos brinquedos* é ainda um marco, um referencial para minhas encenações atuais.

Com esse espetáculo, conseguimos mostrar a educadores e crianças que o mais importante numa montagem são os atores e o que dizem os personagens. Cenários, iluminação e figurinos grandiosos nada representam diante de textos medíocres, que quase sempre estimulam os preconceitos e a “competição”. Ensinamos também àquelas crianças, e muitas vezes a seus pais e professores, a grande diferença entre ator e personagem, fazendo com que os intérpretes se caracterizassem às vistas do público.

A revolta dos brinquedos foi por mim dirigida mais de 20 vezes, reunindo elencos diversos, que passavam seus personagens de geração a geração, tal qual na *Commedia Dell'arte*. Os grupos que hoje encenam *A revolta...* talvez não saibam da existência de uma Fada ridícula que transformava a Menina Má em Menina Boa, fazendo a garota prometer que jamais maltrataria novamente os brinquedos. Em minha montagem, sugeri que a personagem Fada fosse suprimida. Atitude que não foi um mero capricho da direção e sim uma tomada de posição consciente no desenvolvimento da história. Quando um dos autores do texto, Pernambuco de Oliveira, assistiu ao espetáculo em Goiânia (GO), numa versão dirigida por mim anos depois para o Tucap, decidiu assumir o corte como permanente.

O Teatro da Criança desmistificou ainda a idéia do palco à italiana como estrutura fundamental da representação, investigando a utilização de novos espaços como salas de aula, campos de futebol, favelas, quadras cobertas. Uma busca constante, desenvolvida por mim até hoje, na tentativa de aprimorar a comunicação direta e espontânea que se processa entre

atores e público.

Mas não só fazíamos teatro infantil. Dirigi também *Em boca fechada não entra mosquito ou torturas de um coração*, montagem aprovada e autorizada pelo autor, Ariano Suassuna, e cujos ensaios aconteceram no quintal da casa de meus pais. Anos depois, Suassuna viria a proibir em todo o território nacional a apresentação de uma nova versão dirigida por mim para o Tucap e que chegou a conquistar prêmios no Festival de Teatro de São José do Rio Preto (SP).

Capitães Quartéis, Meninas Mais, Velhos do Faz de Conta, Duquesas dos Caju fazem parte da galeria de dezenas de personagens do Teatro da Criança do Recife. Como consequência de toda essa história, um fato importante foi o surgimento da Circus Produções Artísticas, fundada em março de 1980 e que mantém até hoje, já comemorando Bodas de Prata. Grupo que mantém o mesmo padrão de qualidade e exigência no que apresenta para o público infantil, formador de futuras platéias.

Eu, Paulo de Castro, Carlos Carvalho, Marilena Breda, Pedro Henrique, dentre outros, continuamos nosso caminho, certos de que o teatro será eterno, enquanto o homem for eterno sobre a face da terra.

* Foi encenador, ator e produtor do Teatro da Criança do Recife. Hoje é encenador, presidente da Circus Produções Artísticas e professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE.

Teatro da Criança do Recife

Data: 03/02/1998. **Mediator:** José Manoel. **Expositores:** Carlos Carvalho, João Ferreira, Marcus Vinícius, Paulo de Castro e Pedro Henrique.

José Manoel: O jornalista Leidson Ferraz escreveu um *release* sobre o Teatro da Criança do Recife. Vou ler o 1º parágrafo, porque acho, além de bem humorado, interessante por contextualizar o clima de embrião do grupo: "Em 1964, três meninos adolescentes, a partir das primeiras noções na escola sobre o que era a arte de representar, decidiram criar um grupo de teatro que fugisse um pouco da idéia totalmente amadorística, e pudesse lhes render algum dinheiro. Nasceu assim o Teatro Experimental de Pernambuco, que passou a percorrer escolas públicas e particulares, associações de moradores e comunidades, tendo à frente três inquietos no mundo da produção artística: Paulo de Castro, Pedro Henrique e Carlos Carvalho".

Paulo de Castro: Tudo começou com uma professora chamada Ruth Bandeira. Se não fosse essa mulher, a gente não estaria aqui. Onde nós estudávamos, no Colégio Castro Alves, em Parnamirim, ela montou o espetáculo *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, com umas 14 pessoas, incluindo eu, Pedrinho e Carlos. Quando subi ao palco, vi que era aquilo que queria fazer na minha vida, só que eu era um garoto. Como também fazia parte do diretório estudantil e tinha facilidades, propus a Ruth levar a peça para escolas. Evidentemente, naquele tempo, não havia nenhum grupo de teatro trabalhando nos colégios para jovens. Fizemos algumas apresentações, até chegar um tempo em que as pessoas ligavam contratando e começou a dar grana. Uma coisa razoável para um menino comprar uma roupa, para se pegar um táxi. Mesmo sem saber o que era uma casa de espetáculos, começamos a ver que era possível se fazer teatro. Ficamos um bom tempo circulando com a montagem. Essa história vai seguir com José Francisco Filho se integrando a essa turma, com a qual ele passou um longo tempo, também como produtor do grupo. Eu e ele dividindo tudo. Porque, mesmo mantendo o nome de grupo, sempre contratamos pessoas específicas para dirigir as peças e fazer cenários, figurinos e sonoplastia.

Pedro Henrique: O importante dessa 1ª fase foi a experiência com a professora Ruth Bandeira, que tinha toda a história do ensinar teatro mesmo. Ela escolheu Martins Pena por suas comédias de costume. Após duas ou três apresentações no nosso colégio, o 1º contato de público que se teve foi com o pessoal das outras escolas e dos centros sociais, uma excelente experiência de improviso. Às vezes, um ator não podia ir e a gente botava outro na hora. Como era uma comédia rasgada, não havia grandes problemas. Até o nosso 2º trabalho, *Em boca fechada não entra mosquito ou torturas de um coração*, de



Lepê Correia, Rosa Castro e Glória Brandão em *A duquesa dos cajus* / 1975 (Foto: arquivo pessoal Paulo de Castro)

Ariano Suassuna, estávamos ligados a Ruth. Ela era atriz do Teatro Popular do Nordeste e lá a gente conheceu Rubens Teixeira. Ele nos deu a idéia e, como os colégios já pediam, decidimos fazer teatro para crianças.¹ Foi o fim do Teatro Experimental de Pernambuco e o surgimento do Teatro da Criança do Recife, que teve vários outros diretores, o próprio Rubens, José Francisco Filho, João Ferreira, Marco Camarotti.

Paulo de Castro: Por falar em Camarotti, quando disse ao Benjamim Santos que queria montar *A duquesa dos cajus*, ele me disse: "Só se for dirigida por Marco Camarotti". Eu já tinha trabalhado com Marco, como ator, no TPN e fui convidá-lo. Além de *A duquesa dos cajus*, ele também montou conosco *O pirata tubarão*, texto de Rubem Rocha Filho, portanto, tive o prazer de tê-lo como diretor em dois trabalhos.²

¹ "Paulo de Castro (...) afirma que o Teatro da Criança do Recife foi fundado em 1966, 'para levar o teatro infantil às escolas'. Também não recebe ajuda de particulares e nem do Governo e o convênio que mantém com a Secretaria de Educação e Cultura é engráçado: dão somente a permissão para que o grupo possa se apresentar nas escolas da rede de ensino oficial. 'Fazemos uma média de 100 espetáculos por ano, com uma média de 300 a 400 crianças em cada encenação e pagando ingressos a preços baixíssimos, até 20 e 50 centavos. E vamos a todas as escolas, nos mangues ou nos altos'. Diz que as maiores dificuldades são: a falta de um local fixo para as apresentações e a inexistência de textos infantis, que já o obriga a repetir três vezes a mesma peça. (...) Paulo afirmou: (...) No tipo de teatro que fazemos, apelamos para a imaginação da criança. Usamos apenas acessórios e a criança é quem cria a partir de indicações dos atores. Não usamos cenários. (...) Também os nossos atores, por força desse tipo de trabalho, têm uma outra visão em termos de vivência e experiência". (PIMENTEL, José. "Na criança o futuro do teatro". *Jornal da Cidade*, Recife, 12 -18 de junho de 1976. s. p.).

² Marco Camarotti foi arte-educador, ator, encenador e escritor. Desenvolveu pesquisas, sobretudo, nas áreas do teatro para infância e juventude, do teatro popular e folclórico e da arte-educação. Uma de suas obras, *A linguagem do teatro infantil*, é referência no campo de estudos do teatro para crianças.

João Ferreira: Meu 1º contato com o Teatro da Criança do Recife foi através de Paulo de Castro, quando nós éramos do TPN. Em 1975, ele me chamou para dirigir *A duquesa dos cajus*, peça infantil de Benjamim Santos que já tinha sido montada pelo Teatro da Criança, com direção de Marco Camarotti. Nessa remontagem, dirigi os atores Marilena Mendes, que hoje assina Marilena Breda; Lepê Correia, que era Pelé antigamente; Glória Brandão e Rosa Machado, hoje esposa de Paulo.

Romildo Moreira (da platéia): É bom lembrar: o Teatro da Criança do Recife é responsável, de uma certa forma, pelo afastamento do teatro de sua casa tradicional, o palco, para invadir outros espaços. Tanto que, quando comecei a oferecer espetáculos para escolas, a 1ª pergunta que ouvíamos era: “É do Teatro da Criança? É de Paulo de Castro?”. Porque ele era mais conhecido do que Leandro Filho, que saía o tempo inteiro nos jornais, tinha o Teatro do Parque à sua disposição com o Clube de Teatro Infantil, mas não ia para a periferia. A trupe de Paulo era uma referência. A outra coisa é a seguinte: a abertura do Teatro Clênio Wanderley, na Casa da Cultura, foi feita exatamente pelo Teatro da Criança, com o 2º e último espetáculo adulto do grupo, *Cordel 3*.

Paulo de Castro: Nossa preocupação, além de convidar artistas de qualidade, era a utilização de novos espaços. A gente tem um pouco de Marcus Siqueira, porque abrimos forçosamente o Teatro da Casa da Cultura.³ Enquanto o Governo pretendia abrir um restaurante, foram nos deixando ficar lá por quase dois anos. E era lotado. Resolveram fazer o Teatro Clênio Wanderley e acabaram construindo aquela merda lá em cima, no 2º andar. O nosso era no 1º, dava 200 e poucas pessoas e era arejado. Mas, por uma questão política da Fundarpe, envolvendo inclusive o Enéas Alvarez, a gente acabou perdendo o espaço e ganhando aquela coisinha que está lá e não funciona. Fomos para Boa Viagem, ainda com José Francisco, e abrimos o Teatro Boa Viagem, no salão de festas da Igreja Matriz do bairro. Para isso, conversamos com Gustavo Krause, que na época era o Prefeito, e tivemos todo o apoio de Cléa Krause e de José Pimentel, que concebeu todo o sistema de luz e som. Esse teatro ficou conosco durante quase três anos, ou seja, inauguramos um 2º teatro. E não era só para nós, outros grupos também entravam lá. Lembro que a gente saiu porque começaram a falar com o padre, dizendo que aquilo estava dando muito dinheiro, que ele cobrasse mais. A gente perdeu um lugar maravilhoso. Um outro dado interessante do grupo era o revezamento constante de diretores, para que a gente pudesse ter mais informações.

³ "Em 1976 o grupo consegue através de Pedro de Souza improvisar um palco na Casa da Cultura, no bairro Sul, dando, até fins de dezembro deste ano, 150 apresentações com os seguintes espetáculos: 'A viagem ao faz de conta', de Walter Quaglia (112); 'A cigarra e a formiga' (28); e 'Maria Minhoca', de Maria Clara Machado (10)". (GUIMARÃES, Anamaria. "Paulo de Castro, o teatro da criança e o pirata tubarão". *Diário de Pernambuco*. Recife, 16 de janeiro de 1977. Domingo/Arte, p. 2.).



Paulo Estevam, Tarcila Gatis, Pedro Henrique, Virginia Colares e Marylam Sales em *A viagem ao faz de conta* / 1976
(Foto: arquivo pessoal Paulo de Castro)

Carlos Carvalho: As contribuições que podemos trazer, refletindo sobre o Teatro da Criança do Recife, são as seguintes: primeiro, antes de criarmos esse grupo, eu, Paulo de Castro e Pedro Henrique saímos do Teatro Experimental, fruto do Colégio Castro Alves. Fizemos um curso de arte dramática que não foi um “ôba-ôba”, mas o verdadeiro estudar, com uma professora que era uma atriz renomada na cidade, Ruth Bandeira. Com *O juiz de paz na roça*, uma comédia de costumes, começamos a entender, na sala de aula e na prática, que estávamos fazendo um teatro popular. Isso é fundamental e o Colégio Castro Alves foi o princípio. Hoje, o Governo Federal retira do currículo escolar a Educação Artística! Segundo, por conta de uma iniciação teórica e prática no colégio, nós, garotos de calça-curta, eu tinha 11 anos, fundamos o Teatro Experimental de Pernambuco – TEP. Existiu um resgate que veio lá do inconsciente, porque o TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco⁴, fundado na década de 40, foi uma das companhias mais importantes de teatro nesse estado. Havia um paralelismo porque, assim como esse 1º grupo, também éramos estudantes e queríamos fazer teatro. Nós saímos desse pequeno universo do colégio em que não havia um aprofundamento, mas havia um fazer. Nossa sede era a casa de Paulo de Castro, ou seja, nós tínhamos um referencial para ensaios, reuniões. Isso não

⁴ "Com ligeiras variações na denominação, houve quatro Teatros do Estudante em Pernambuco, sucessivos no tempo, dos quais só os três últimos estão correlacionados. O título aparece em novembro de 1940, quando os acadêmicos de Direito Gebes Medeiros, Hildebrando Assis e outros representaram a peça de Paulo Gonçalves *1830*, dirigidos por Raul Priston. (...)" (PONTES, Joel, op.cit., p. 69). Seis anos depois, é Hermilo Borba Filho, então estudante da Faculdade de Direito do Recife, quem estreia na direção do grupo, ponto de partida para "um longo caminho na busca de um teatro mágico, fantasioso, crítico, épico" que culminará na criação do TPN. (Cf. CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto, op.cit., p. 39.).



Fátima Aguiar, Marylam Sales e Patrícia Breda em *A cigarra e a formiga* / 1976 (Foto: arquivo pessoal Paulo de Castro)

era teorizado na época, mas concretizava-se na prática. De alguma maneira, acreditávamos no talento do grupo e, por sorte nossa, tivemos diretores que também acreditaram, o que foi determinante. Rubens Teixeira, José Francisco Filho, e assim sucessivamente, chegaram apostando no nosso talento. Por isso, concordo e reforço a idéia que uma das saídas para o teatro é o grupo. Outra coisa fundamental foi a experiência de Paulo de Castro, José Francisco e Pedro Henrique com o TPN. Os outros que não tiveram esse privilégio começaram a ter contato através dessas pessoas com a cena recifense. A partir daí, já comecei a aparecer no TPN, não ficava no Aroeira porque eu era muito pequeno. Aroeira era um bar que existia no teatro, o lugar da troca de idéias, a pulsão cultural da cidade. Assim, de certa forma, começamos a ter um entendimento da política das artes cênicas. Sabíamos o que o TPN estava fazendo, o que o Arena estava fazendo, percebemos que havia um movimento do teatro em Pernambuco, principalmente na cidade do Recife, chegando até a termos conhecimento do grande, que na época era maior ainda, Vital Santos, de Caruaru. Começamos a fazer uma leitura do que estava sendo feito no Brasil, tudo isso com um pé no profissionalismo. Porque, por mais que fôssemos adolescentes ou inexperientes, primeiro existia um contrato de trabalho, não escrito, mas havia a venda do esforço do trabalho. Se eu vendia algo, ganhava por isso. Às 8h da manhã, tínhamos que estar na casa de Paulo de Castro, trocar de roupa, maquiarse, empurrar o carro de José Francisco, colocar o cenário em cima e sair para fazer os espetáculos, dois de manhã e dois à tarde; às vezes, um à noite. Chegávamos a fazer cinco apresentações por dia, de colégio em colégio, com a cara pintada o tempo todo. Apresentávamos em qualquer lugar, com ou sem estrutura e isso foi um aprendizado muito grande, que desemboca numa 3^a coisa importante desse grupo: o fazer muito

teatro. Porque teatro tem que se fazer muito, senão não é profissão. Embora ache que fui o menos presente no Teatro da Criança do Recife, entrando e saindo do grupo constantemente.

Marcus Vinicius: Nos anos 70, era uma efervescência na cidade, mas eu não fazia teatro ainda e comecei nesse período com José Francisco, através da Academia Mônica Japiassu. Foi ele quem me levou ao Teatro da Criança para fazer *A revolta dos brinquedos*, meu único trabalho como ator no grupo. Essa versão durou dois anos. Porque a gente começava com um papel, mas não sabia onde ia terminar. Acho que fiz quase todas as personagens. Isso era legal porque havia uma troca de informação de geração para geração. Já se tinha uma estrutura profissional, com cachê, um trabalho voltado para as escolas. Lembro até da gente ter feito uma viagem no carro de Paulo, quando saímos pelo interior de Pernambuco e por cidades de outros estados, uma coisa incrível de ir desbravando mesmo. A partir daí, comecei a trabalhar com Paulo na produção e deixei o palco. Era uma espécie de assistente e fiquei por dois anos, até *O extrato de formosura*, espetáculo de Eduardo Maia, no Teatro de Santa Isabel. Já na Aquarius, porque o Teatro da Criança começou a fundir-se com a Aquarius Produções Artísticas, criada por Paulo e Bóris Trindade. Essa foi a minha formação inicial em teatro, tanto como ator quanto nos bastidores.

Paulinho Mafe (da platéia): Paulo, em que ano foi fundado o Teatro da Criança do Recife?

Paulo de Castro: Em 1966. Quando a gente terminou o Teatro Experimental, fui convidado para atuar no Teatro Popular do Nordeste, de Hermilo Borba Filho. Lá, Rubens Teixeira, que já tinha me dirigido em *Cavalinho azul*, de Maria Clara Machado, nos propôs fazer teatro para crianças, porque as escolas já pediam. Mas ele entendeu que, para vender esse produto pela 1^a vez, o título Teatro Experimental não era legal. Dava uma conotação de meninos que estão fazendo sem saber nada e Rubens era um professor de teatro, gente já madura. Foi ele quem criou o Teatro da Criança do Recife. Depois, registrei o nome do grupo em cartório e ele existe até hoje. Mas queria aproveitar e dar também um depoimento sobre Marcus Vinícius. Ele tinha colocado na cabeça que ia ser ator e eu o achava muito ruim. Eu dizia: "Marcus, não dá para você trabalhar na cena, espera um pouco". Foi bom eu ter dito isso, porque ele conseguiu durante um tempo aprender a questão da produção e hoje representa muito bem o grupo que tem, a Cia. Teatro de Seraphim. Uma coisa boa para mim foi descobrir que Marcus era um ator. Logo após a saída dele, vi um espetáculo no Rio de Janeiro chamado É..., de Millôr Fernandes, e me apaixonei pelo texto. Assisti uma, duas, três vezes, não agüentei e fui falar com a atriz principal, Fernanda Montenegro. Ela não me deu muita bola, mas insisti. Quando saiu para um restaurante, fui atrás dela e sentei junto. Ela me disse: "Você pode montar, mas o texto

não é meu, é de Millôr Fernandes". Perguntei onde ele morava, ela anotou num guardanapo e fui. Chegando lá, ele me disse: "Esse texto eu fiz para Fernanda. É dela e ninguém monta, a não ser que ela permita". Voltei e insisti. Até que o marido dela disse: "Dê logo esse texto, minha filha, não está vendo que um menino desses, lá no Recife, não vai fazer nada". Ela, então, me deu um bilhete escrito: "Millôr, o texto pode ser entregue a Paulo". Voltei a Millôr e consegui a autorização. Quero contar esse caso porque foi importante para o teatro pernambucano e me deixou uma certa mágoa. Eu tinha o texto, mas não o dinheiro, e montar um texto adulto com proposta profissional era muito difícil. Fui procurar na cidade do Recife o grupo mais emergente, que conseguiu passar quase seis meses em cartaz, superlotando o Teatro Valdemar de Oliveira, e depois o Teatro de Santa Isabel e pagando a seus atores, coisa que, até então, nem se pensava no teatro adulto: a Práxis Dramática, com Galileu Galilei, de Brecht, produzido por José Mário Austregésilo e Paulo Góes, com direção de Milton Baccarelli. Eles queriam comprar os meus direitos de É..., mas eu não vendia. Nesse tempo, Bóris Trindade estava se metendo no teatro. Ele soube da conversa e foi na minha casa, querendo também comprar. Como não vendi, foi lançada a proposta de quatro cotas e Bóris disse que pagava a minha parte, então Zé Mário e Paulo Góes toparam fazer, mas o nome do Teatro da Criança não podia entrar. Claro que briguei, mas Bóris disse: "Uma peça para maiores de 18 anos, sendo produzida pelo Teatro da Criança do Recife? Ninguém vai". Fomos para o sítio dele em Fazenda Nova e começamos a procurar cada nome estrambótico. Até que perguntei a ele: "Qual é seu signo?". Ele disse: "Aquário", o mesmo que o meu. Assim foi criada a Aquarius Produções Artísticas, uma coisa muito ruim na minha vida, por conta dessa transação que tive com Bóris Trindade. E assim, o Teatro da Criança do Recife, aos poucos, foi sendo substituído pela Aquarius.

Elaney Acioly (da platéia): Queria saber como era esse processo dos atores fazerem todos os personagens em *A revolta dos brinquedos*?

Marcus Vinícius: A gente passou muito tempo ensaiando a 1ª montagem da peça; mas não havia essa organização de determinar que, hoje, eu vou fazer o Soldado e, amanhã, me prepararia para o Fantoche, aliás, um personagem que eu adorava. Não era isso. Como fazíamos muitas apresentações, acabava você sabendo o personagem do outro, sendo possível uma substituição eventual numa retomada do espetáculo. E toda montagem tinha um regra-três, uma pessoa que ficava auxiliando e podia fazer uma personagem nesse revezamento.

Paulo de Castro: Quando inventamos essa história do regra-três, tivemos muitos problemas, porque os atores o sentiam como uma ameaça, mas ele é fundamental no teatro profissional, numa temporada mais longa. Isso acontece nas grandes companhias.

Marilena Breda, Leonardo Camilo e Pedro Henrique em *O pirata tubarão* / 1976 (Foto: arquivo pessoal Paulo de Castro)



O regra-três é uma segurança diante de um eventual problema com alguém. De tanto ver e ouvir o espetáculo, ele é capaz de fazer qualquer papel.

Carlos Carvalho: A gente não fazia teatro infantil, fazíamos teatro para criança.⁵ Tanto que, no texto original de *A revolta dos brinquedos*, tinha uma fadinha que abria o espetáculo e Zé Francisco não gostava da presença daquela fada boazinha, bem tradicional, com varinha de condão e tudo, que fazia a menina má ficar boa no final. Ele cortou isso. A peça começava com a menina, Ivonete Melo no papel, maravilhosa, brincando maldosamente com os bonecos. Depois, ela os jogava ao leu no palco, adormecia e os bonecos tomavam vida para fazer a revolta contra ela. Essa montagem foi tão forte que esse trecho da fada, que Zé cortou, foi retirado do texto original pelos autores Pedro Veiga e Pernambuco de Oliveira, por entenderem que já era um outro processo do teatro para infância que estava surgindo. Isso faz parte da história do teatro brasileiro para a infância. Zé Francisco tem uma participação muito grande nisso. Acho importante colocar também a questão das lideranças. A gente carece de líderes, líder no bom sentido. Acho que um dos fatores para a sobrevivência do Teatro da Criança do Recife foi a liderança de Paulo de Castro, porque éramos sócios, opinávamos, mas não éramos líderes. A liderança era de Paulo de Castro. Isso foi fundamental. Foi ele quem deu a longevidade ao grupo.

⁵ "A primeira questão que se coloca é a denominação de Teatro Infantil para o teatro que se faz dirigido ao público infantil, de uso corrente entre nós, mas que é incorreta pois deveria ser aplicada somente ao teatro com crianças (reservado ao âmbito escolar) sendo, porém, utilizada para denominar o teatro feito por adultos para crianças. (...) A denominação de Teatro Infantil, porém, induz ao preconceito que é a segunda questão. Há sem dúvida uma atitude preconceituosa por parte dos órgãos culturais, da imprensa, da crítica, da própria classe teatral para com esse tipo de teatro. Por ser 'infantil' o teatro para o público jovem seria, necessariamente, um teatro menor". (GARCIA, Clóvis. *O teatro para criança em São Paulo*. In: REVISTA da USP. São Paulo, nº 14, p. 88.) (grifos dos organizadores).



Marcus Vinícius, Celeste Ribas, Albemar Araújo, Sônia Roichman, Carlos Carvalho e Pedro Henrique em *A revolta dos brinquedos* / 1979
(Foto: arquivo pessoal Carlos Carvalho)

Marcus Vinícius: Acho que essa longevidade também é fruto dos atores, por respeito a essa liderança.

Carlos Carvalho: Só para encerrar, o Teatro da Criança do Recife teve uma passagem importante, mas só percebi a sua repercussão bem depois, quando estávamos fazendo *Maria Minhoca* na Casa da Cultura. Nesse tempo, Paulo de Castro estava lecionando na Rede Estadual de Ensino e teve que viajar a Nazaré da Mata para um curso de reciclagem. No outro dia de manhã, eu estava em casa, quando Paulo Estevam, que é sobrinho de Paulo e trabalhava no espetáculo, chega desesperado, dizendo que a Polícia Federal estava querendo pegar seu tio. Fomos atrás dele e seguimos os três para a Polícia Federal, três garotos que estavam participando de um espetáculo para a infância. Chegando lá, o censor fez um longo interrogatório para saber qual a nossa ligação com os comunistas e por que estávamos denegrindo a imagem dos militares do Brasil. Ficamos durante uma semana, indo para lá, de manhã e à tarde, para conversar com Demerval. E ele dizia: "Por que vocês fazem o Capitão Quartel daquele jeito?", e perguntava sobre pessoas, querendo descobrir coisas. Mas tudo terminou bem. Pouco tempo atrás, em 1995, eu fui para um festival no Rio de Janeiro. Havia uma mesa com artistas dedicados ao teatro para a infância no Brasil e estava lá Maria Clara Machado, autora de *Maria Minhoca*. Perguntaram se ela já teve algum problema com a Censura e ela respondeu: "Eu não, mas sei de uns meninos lá no Recife que tiveram, mas nem sei qual era o grupo". Depois disso, eu me apresentei e conversamos muito. Ela me contou que, naquela época, foi acionada para dar depoimento na Polícia Federal do Rio de Janeiro porque queriam saber quem estava montando *Maria Minhoca* no Recife. Isso mostra a ineficiência da Censura naqueles tempos. Agora, imaginem Paulo de Castro vestido de Capitão Quartel! Realmente, era um absurdo de tão divertido!

Teatro da Criança do Recife – Montagens

1966 *A viagem ao faz de conta*

Texto: Walter Quaglia. Direção: Rubens Teixeira. Elenco: Paulo de Castro, Geisa Brayner e Wellington Luiz (Wellington Lima, substituído por Pedro Henrique), entre outros.

1967 *A revolta dos brinquedos*

Texto: Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Direção: Rubens Teixeira. Elenco: Paulo de Castro, Wellington Luiz (Wellington Lima), Evandro Campelo, Sérgio Sardou (substituído por Paulo de Góes), José Antônio Acioli, Lourdes Flório e Moema Cavalcanti (substituída por Dóris Gibson), entre outros.

1969 *A duquesa dos cajus*

Texto: Benjamim Santos. Direção: Marco Camarotti. Elenco: Marilena Mendes (Marilena Breda), Gilson Barbosa, Paulo de Castro e Ana Lúcia Leão, entre outros.

1971 *Em boca fechada não entra mosquito ou torturas de um coração*

Texto: Ariano Suassuna. Direção: José Francisco Filho. Elenco: Paulo de Castro, Marilena Mendes (Marilena Breda), Pedro Henrique e Paulo Estevam, entre outros.

1975 *A duquesa dos cajus*

Texto: Benjamim Santos. Direção: João Ferreira. Elenco: Marilena Mendes (Marilena Breda), Pelé (Lepê Correia), Glória Brandão e Rosa Machado (Rosa Castro), entre outros.

1976 *A cigarra e a formiga*

Texto: Luís Maia. Direção e figurinos:

Marylam Sales. Cenário: Buarque de Aquino. Elenco: Fátima Aguiar e Patrícia Mendes (Patrícia Breda).

Maria Minhoca

Texto: Maria Clara Machado. Direção: Paulo de Castro. Cenário: Jair Miranda. Figurinos: Genilda Brito. Elenco: Carlos Carvalho, Paulo Estevam, Marilena Mendes, Pedro Henrique e Paulo de Castro (eventualmente substituídos por Marylam Sales e Genilda Brito).

A viagem ao faz de conta

Texto: Walter Quaglia. Direção: José Francisco Filho. Cenário e figurinos: Buarque de Aquino. Elenco: Marylam Sales (substituído por Marcelo Lantebjoula e Marilena Breda), Pedro Henrique, Paulo Estevam, Tarcila Gatis e Virgínia Colares.

O pirata tubarão

Texto: Rubem Rocha Filho. Direção: Marco Camarotti. Cenários e figurinos: Beto Diniz. Sonoplastia: Hugo Martins. Música: George Arribas. Iluminação: Pedro Henrique e Carlos Carvalho. Elenco: Marilena Mendes (Marilena Breda), Pedro Henrique, Patrícia Mendes (Patrícia Breda) e Leonardo Camilo.

1977 *Cordel 3*

Adaptação do cordel e direção: José Francisco Filho. Cenários, figurinos e iluminação: Beto Diniz. Máscaras: Fernando Augusto. Gravação: Cláudio Aguiar. Confecção dos figurinos: Aníbal Santiago. Coreografia: Fábio Coelho. Contra-regra: Carlos Carvalho. Elenco: Suzana Costa, Fábio Coelho, Lau Chagas, Paulo Estevam e Paulo de Castro.



Ana Lúcia Leão, Paulo de Castro e Gilson Barbosa em *A duquesa dos cajus* / 1975
(Foto: arquivo pessoal Marco Camarotti)

1978 *A revolta dos brinquedos*

Texto: Maria Clara Machado. Direção: José Francisco Filho. Figurinos: Diva Pacheco. Maquiagem: Gilson Guedes. Elenco: Carlos Lagoeiro, Carlos Carvalho, Ivonete Melo, Stela Gatis, Rosa Machado, Maurício Campos e Marcus Vinícius.

Maria Minhoca

Texto: Maria Clara Machado. Direção: Paulo de Castro. Cenário: Jair Miranda. Figurinos: Paulo Roberto. Máscaras: Carlos Carvalho. Iluminação e sonoplastia: Armando. Publicidade: Paulo de Castro e Carlos Lagoeiro. Elenco: Suzana Costa, Carlos Lagoeiro, Maurício Campos, Paulo de Castro, Paulo Estevam e Lau Chagas.

1979 *A revolta dos brinquedos*

Direção, cenário e coreografia: José Francisco Filho. Figurinos: Diva Pacheco. Direção musical: Carlos Car-

valho. Elenco (em constante revezamento): Pedro Henrique, Carlos Carvalho, Ivonete Melo, Maurício Campos, Sônia Roichman, Celeste Ribas, Albemar Araújo, Marcus Vinícius, Alberto Netri, Rosa Machado e Lana Simões. Realização em parceria com a Aquarius Produções Artísticas.

* Segundo informações de vários artistas do Teatro da Criança do Recife, registramos ainda as seguintes montagens: *A onça e o bode* (Texto e direção: Fred Francisci. Figurinos e maquiagem: Daniel Maia. Elenco: Marilena Breda, Maria Anunciada e Daniel Maia); *A bonequinha de louça ou a lojinha do Seu Lalau* (Texto e direção: Fred Francisci. Elenco: Pedro Henrique, Marilena Breda, Patrícia Breda, Paulo de Castro e Lau Chagas); *Maria Minhoca* (Texto: Maria Clara Machado. Direção: Paulo de Castro. Elenco: Marylam Sales, Evandro Campelo e Genilda Brito, entre outros); *A revolta dos brinquedos* (Texto: Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. Direção: Sérgio Sardou. Elenco: Paulo de Castro e Paulo Estevam, entre outros); e *O Coelhinho Pitomba* (Texto: Milton Luiz. Direção: José Francisco Filho. Elenco: Roberto Lessa e Luiz Maurício Carvalheira, entre outros).



Suzana Costa, Waltermandes Carvalho, Américo Barreto, Zélia Sales e Ivonete Melo em *Repúblicas independentes, darling* / 1978
(Foto: Gilberto Marcelino)

Vivencial, ontem e hoje

por Guilherme Coelho*

O Vivencial, na sua trajetória, despertou muitas paixões e muitas dicotomias, em uma dialética onde ser contra era exatamente fazer a regra do jogo. O grupo deu uma enorme contribuição ao teatro pernambucano e seu eco se faz ouvir pelas calçadas, bares, casas, pessoas e inclusive teatros. Se não tivesse suas maldições, jamais chegaria aonde chegou.

Parafraseando João Silvério Trevisan, o Vivencial foi se perfazendo e provando que é possível ser na medida do impossível e, assim, cresceu e apareceu. Os seus 30 anos de subversão lhe conferem esse troféu. Os fatos pitorescos que se encerram em sua história são inúmeros. Beto Diniz soube orquestrar-los como ninguém.

Fatos como o aproveitamento da escória, dos talentos marginais descartados pelos vários grupos teatrais de então, que funcionavam como guetos/escolas com seus mestres/pais/capatazes que não cediam seus amados pupilos a ninguém, mas que também sabiam excluir com exímia diplomacia os indesejados que gravitavam à procura de uma oportunidade cênica, nem que fosse para entregar uma simples carta em cena aberta.

Beto recolhia a todos e os colocava diligentemente no estrelato, com prerrogativas de *mega stars*. Muitos dos que ainda hoje brilham e rebrilham na cena local são oriundos desse pitoresco fenômeno. As pessoas que tanto na cena quanto nos bastidores passaram e gravitaram no epicentro do Vivencial são incontáveis. Por questões éticas não se pode mencionar nem o nome nem tão pouco os motivos que as levaram até o grupo. Muito menos as performances que chegaram a empreender na seara vivencialesca, que funcionava na noite nordestina com a ilha da fantasia onde quase tudo era possível.

O que a discoteca Studio 54 era para New York, o Diversiones era para a noite nordestina. Graças à sua diversidade e densidade intelectual, polarizava as mais variadas correntes de pensamentos e posturas que já ensaiavam a pós-modernidade, tão bem decantada pelo seu mais proeminente arauto e agitador cultural, o over JMB – Jomard Muniz de Britto.

Falando em pessoas, quem jamais pode deixar de ser mencionado na história do memorial Vivencial é, por incrível que pareça, o não menos famoso e célebre, Antônio Edson Cadengue. Claro que sua contribuição não foi exclusivamente na cena explícita, mas nos

bastidores mais remotos e inconfessáveis, onde presenciou/protagonizou e deu suporte psicanalítico inclusive às mais efusivas catarses do nosso meio teatral ou não.

Para ser justo, esse imenso eco que ainda hoje se ouve do Vivencial também se deve a ele, que, sem falsos pudores, confere toda legitimidade intelectual ao fenômeno e o propaga como um profeta, que lendo magistralmente os sinais dos tempos, indica por que rumos/diagnósticos e perfis a cena teatral pernambucana pode ser vista/entendida e lida. Ave Cadengue!

As situações que a trajetória Vivencial desenhou ao longo desses anos desafiam qualquer historiador e inibem o mais ousado fofoqueiro de plantão. Cumprindo a máxima de que “não existe pecado do lado de baixo do Equador”, o público alvo, tanto interno como externo, que afluía às suas cercanias, se pautava pelo “liberou geral”, hoje tão comum nos freqüentadores das feéricas noites recifenses. Saudosas memórias.

Historicamente, o Vivencial é uma página do teatro e da cena pernambucana que por muito tempo ainda terá o que contar, detalhar e aprofundar. Seu principal resgate será sempre no que tange ao estilo do fazer teatral que, reinventando os modos operacional, desconstruiu a caretice e o pretenso bom comportamento da arte instalada. Arte essa que fala muito e não diz nada, que nem chega a ser uma mera diversão, que não discute absolutamente nada.

Mesmo com tanta denúncia a se fazer e tantos fatos a se explicitar. Nossos artistas discursam sobre o nada, o besteirol e outras abobrinhas mais. Quando se trata de Vivencial, podemos dizer, parafraseando Vital dos Santos, que “o sol feriu a terra e a chaga se alastrou”. O Vivencial se proliferou, esvaziado do seu teor mais mortal, nas Cinderelas, nos performáticos travestis e profissionais da alegríssima noite recifense. E que assim seja!

Atualmente, estou guardado por Deus. Antes de começar com toda essa saga do Vivencial e do Diversiones, tinha vivido uma marcante experiência de vida monástica, junto à comunidade de Monges Beneditinos do Mosteiro de Olinda. Tão marcante que depois de ter virado a página do Vivencial e de ter constituído família, em longos 27 anos, resolvi voltar para onde tudo começou na minha trajetória, voltar para a vida monástica. Sou parte hoje do Mosteiro da Reconciliação, no Vale das Andorinhas, Goiás, onde em contemplação, quiçá perpétua, rejo portodos.

* Foi fundador, diretor e ator do Vivencial Diversiones. É professor de Comunicação Social da Universidade Católica de Brasília.

Vivencial Diversões

Data: 10/02/1998.¹ **Mediator:** Romildo Moreira.
Expositores: Alfredo Neto, Américo Barreto, Auricéia Fraga, Fábio Costa, Ivonete Melo, Jomard Muniz de Britto, Roberto de França (Pernalonga) e Suzana Costa.

Romildo Moreira: Antes de passar a palavra para o pessoal, quero lembrar que os anos 70, aqui na cidade do Recife, foram marcados por dois grandes acontecimentos. Um, a criação da Federação de Teatro de Pernambuco, entidade que está promovendo estes encontros. O outro foi o surgimento de vários grupos que tiveram uma importância ímpar para o momento do teatro pernambucano, porque enfrentaram uma série de dificuldades: políticas, de liberdade de expressão, econômicas, enfim, espaço de um modo geral. Alguns grupos tiveram a felicidade de burlar essas dificuldades. O Vivencial, que a gente está recebendo aqui, com certeza, foi um deles.

Américo Barreto: O Vivencial surgiu de um grupo de jovens na Igreja do Amparo, em Olinda. Miguel Ângelo, Alfredo Neto, eu e várias outras pessoas fazíamos parte. O grupo, de nome Arma – Associação de Rapazes e Moças do Amparo – estava completando 10 anos de existência em 1974 e resolvemos fazer uma peça para comemorar. A gente já fazia um trabalho por mês nos grêmios, então, Guilherme Coelho, que era noviço no Mosteiro de São Bento, começou a aparecer por lá e incorporou-se nesse processo. Fizemos o Vivencial I num teatrinho que havia no Mosteiro de São Bento. Só que o espetáculo incomodou um pouco os padres, então, após a estréia, saímos de lá e fomos fazer temporada no Teatro do Bonsucesso, mais ou menos durante um mês. O caráter daquele teatro foi afastando a gente aos poucos da Arma, até que nos juntamos a outras pessoas e saímos daquela turma. A partir daí surgiu o Vivencial, como era, inicialmente, o nome do grupo. Ele passou a se chamar Vivencial Diversões depois da casa de espetáculos que construímos. Após essa experiência, montamos O pássaro encantado da gruta do Ubajara. Depois, Vivencial II, que era uma seqüência do 1º espetáculo; Sobrados e mocambos, Viúva, porém honesta e, em 1978, Repúblicas independentes, darling, nosso grande sucesso. Em 1979, compramos um espaço na Ponte Preta, em Salgadinho, abrimos um café-teatro e a marca do grupo mudou bastante, porque começamos a ganhar dinheiro. Até então, com Repúblicas independentes, darling, os espetáculos tinham uma certa forma, mesmo assim a coisa cáustica continuou. Mais ainda, porque com a casa a gente ficou mais livre, trabalhando dentro dos nossos próprios domínios, tínhamos o

¹ Nessa noite foi exibido Vivencial I, produção em Super-8, de Jomard Muniz de Britto. Direção da colagem teatral: Guilherme Coelho. Com: Américo, Alfredo, Goretti, Iranise, João, Joaquim, Lúcia, Miguel, Madalena, Pelé, Roberto, Rejane, Tota. Imagens: Carlos Cordeiro. Sonorização: Rali.

Américo Barreto em Vivencial II / 1976
(Foto: arquivo pessoal Américo Barreto)

tempo que quiséssemos para amadurecer um espetáculo e para dizer coisas mais picantes. Isso também ampliou bastante o conflito da gente com relação aos outros grupos que existiam, porque passamos exatamente para o outro lado, da comédia fácil, do strip-tease. A “bichice”, a “viadagem”, a frescura, tudo isso existia desde o início, mas consolidou-se com a questão do travestismo. A casa foi comprada com recursos do SNT. Parte do dinheiro, muito pouco, custeava a montagem e o resto foi destinado a comprar esse barraco. Comprou-se primeiro um, depois o vizinho e expandiu-se o terreno. Começou em 1979. Participei até 1981, quando houve uma grande cisão no grupo e me afastei com algumas pessoas. Fui para Natal e abrimos uma casa semelhante lá, o Vivace. Um outro grupo foi para Fortaleza e abriu outra coisa parecida, a boate Trans Ação. Lá estavam Luciana Luciene, Henrique Celibi, Beto Hollywood e outras pessoas que tinham passado pelo Vivencial. De Natal, fui para Belém e inaugurei uma nova casa lá. Quando voltei, em 1982, a casa estava abandonada. Não sei como é que rolou essa paralisação, só sei dos comentários, já que existiam alguns problemas de Guilherme com Pernalonga. Os moradores da vizinhança fizeram um saque, levaram quase tudo, ficando somente as paredes e o telhado, muito mal. Pernalonga resolveu entrar naquele espaço e o acompanhei. Reabrimos a casa e acho que ela viveu uns oito meses mais. Daí, para sempre foi fechada.

Romildo Moreira: A gente sabe que muita gente que continua fazendo teatro, que tem já seu nome firmado na produção teatral da cidade, até com destaque fora daqui, veio dessa experiência. Você pode lembrar aqueles que participaram desde o 1º momento?

Américo Barreto: Os fundadores fomos eu, Alfredo Neto, Miguel Ângelo, Guilherme Coelho e Fábio Coelho. Essa foi a base principal.

Romildo Moreira: Ivonete e Auricéia, como era a participação de uma jovem nesse grupo que era maldito até para alguns artistas?

Ivonete Melo: Quando a gente se encontrava era beijo na boca, um grupo muito unido.



Logo nessa 1^a fase, nossas reuniões aconteciam no Mercado da Ribeira. Éramos um grupo bem marginalizado, bem discriminado, porque vivíamos numa época de repressão e a gente ia de encontro à Censura. Na Ribeira, fazíamos nossas vivências para escrevermos nosso espetáculo anual que era apresentado em Olinda mesmo, colagens no meio da rua, porque os teatros municipais não queriam saber da gente, já que éramos um grupo onde se acolhiam todas as minorias: o negro, a prostituta, a lésbica, o homossexual, o analfabeto. Tudo o que viesse era bem aceito. Desfilávamos no Bal Masqué, promovíamos shows musicais, por exemplo, com Madalena Alves, que gostava muito de cantar músicas de Maria Bethânia. Tudo com o intuito de trazer dinheiro para comprar o terreno. Participamos também do I Salão de Arte Moderna no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, o Salão dos Novos, onde a gente ganhou o 1º lugar pintando uma tela com os nossos corpos: eu, Suzana, Fábio Coelho, Gil Granjeiro e mais alguém que não lembro. A gente só de tapa sexo, bastante tinta, cada um usando uma cor. Tudo muito bem preparado para a comissão julgadora ver, com música, iluminação e um telão enorme. À medida que a gente ia dançando, pintava. Depois, perguntaram se a gente tinha coragem de fazer para o público e a gente fez. Tinha também os Super-8 de Jomard. Quantos Super-8 fizemos?

Jomard Muniz de Britto: Fizemos 13.²

Ivonete Melo: O Vivencial tinha essa dinâmica de não só fazer teatro, mas movimentar. Os nossos *happenings* eram assim fantásticos, em cima de caminhão de bombeiro, na avenida Guararapes. Coisas alucinantes! O bloco que saía em Olinda no sábado de carnaval, As assanhadas, era só de homens e os meninos faziam vestidos especiais para desfilar. No Vivencial, fui virada pelo avesso. Vinha do balé clássico, muito certinha, e, quando cheguei, eles me botavam para fazer laboratório, na berlinda, e, de repente, eu estava fazendo strip-tease! Lembro que em 1978, após a queda do AI-5, o SNT mandou pessoas pelo Brasil para procurar peças com um toque subversivo para o Mambembão, para mostrar ao país que realmente tinha acontecido a Abertura. Estava previsto que fizéssemos Rio, no Cacilda Becker, São Paulo, no Teatro Eugênio Kusnet, e Brasília, no Teatro Escola Parque com *Repúblicas independentes, darling*, mas não deixaram a gente ir para Brasília. O espetáculo já tinha sido censurado do pé ao pító, porque a gente tinha personagens como Dona Subversão e Dona Corrupção, com textos que falavam da Censura e de como ganhar uma eleição. Encerrávamos essa peça eu e Suzana de vedetes, eu com os seios de fora. Quando cheguei em São Paulo, mandei uma fotografia que tinha

² Filmes em Super-8 de Jomard Muniz de Britto com a participação de atores do grupo: *Vivencial I* (1974), *Uma experiência didática: o corpo humano* (1974), *Toques* (1975), *Copo vazio* (1976), *O palhaço degolado* (1977), *Cheiro do povo* (1978), *Imitação da vida* (1978), *Inventário de um feudalismo cultural* (1978), *Jogos frutais frugais* (1979), *Jogos labiais libidinais* (1979), *Noturno em ré(cife) maior* (1981), *Outras cenas da vida brasileira* (1982) e *Tieta do litoral* (1982).

Roberto de França (Pernalonga)
(Foto: Ana Farache)

saído no *Jornal do Brasil* para minha mãe e ela chorou: "Meu Deus, a minha filha, o que se tornou!". Ela diz que virei pelo avesso porque depois que entrei no Vivencial passei a ser outra pessoa e foi maravilhoso.

Roberto de França (Pernalonga): Não sou um dos fundadores do Vivencial, porque entrei um ano depois do 1º espetáculo, substituindo Joaquim. Também não sou só do *Diversiones*. Lá, eu não era só transformista, fazia espetáculos tradicionais e tive a honra de fazer os textos de Jomard, que na época revolucionou. O Vivencial é minha formação teatral. Só ainda não galguei as artes cênicas na faculdade, nem quero, mas dei minha vida e até hoje faço teatro. O que foi o Vivencial? Fomos subversivos, anárquicos, mas fomos sérios. Transformamos e acontecemos. A gente trabalhou! Fomos pedreiros, cozinheiros, atrizes, atores, fomos mulheres.

Ivonete Melo: Abusamos do spot-lata...

Roberto de França (Pernalonga): Com certeza, com o nosso iluminador Miguel Ângelo. O que falta no teatro é essa verve, que acabou. Você hoje monta um espetáculo, não tem cultura, vida, você não aprende. Administro hoje o teatro onde o Vivencial começou, o Cineteatro Bonsucesso, com a minha coragem, com a minha força, com a minha história. Estou lá também transformando, de outra forma. Acho de suma importância que se invoque o Vivencial, que não era só um grupo de bichas, marginal, de mangue. Fizemos acontecer a cultura em Pernambuco.

Suzana Costa: O Vivencial foi um caso de amor à 1^a vista. Foi o 1º espetáculo de teatro que assisti e enlouqueci: "Eu quero fazer isso". Vii lá no Bonsucesso. Por coincidência, uns meses depois, Roberto Campos, irmão de Maurício, me chamou para fazer *Genesíaco*, um texto criado em cima do Gênesis. Quando cheguei, adorei e fui ficando. O forte para nós não era só na hora do teatro, mas a vivência como família. A casa dividida por um monte de gente. Na cozinha, um roteiro: a cozinha hoje é de Guilherme, o banheiro é de Ivonete. Performances que a gente fazia nos festivais, mas também na rua de casa, só pra uns poucos vizinhos. De repente, as portas se abriam, a música bem alta e as loucas no meio de uma ruazinha de Santa Tereza, em Olinda, só para treinar, ensaiar.





Grináuria Santos, Auricéia Fraga e Ivonete Melo em *Sobrados e mocambos* / 1976
(Foto: arquivo pessoal Auricéia Fraga)

Ivonete Melo: Muitas vezes a gente conversava e as pessoas não entendiam nada: "Por que eles falam uma língua diferente?". Tínhamos um linguajar próprio e andávamos também vestidos diferentes. Os meninos não saíam de casa se não tivessem um strass na blusa. Podia faltar tudo, mas tinha que ter alguma coisa brilhando, porque o lema era: "Gente é para brilhar, não para morrer de fome!".

Roberto de França (Pernalonga): O grupo ficou na história do transformismo, da coisa do travesti, o que realmente não acontecia à toa: a idéia era expor a beleza, a carne, que é o que se comercializa. Hoje, não existe mais a Censura, existe uma supervisão, mas o chique da gente era ter um cara da Censura lá, dizendo: "Corta" e entrávamos com uma tesoura. O Vivencial teve essa grandeza de informar às pessoas, porque essa história de homossexual, eu já não agüento mais. O teatro que fizemos é tão importante quanto o de Valdemar de Oliveira, com aqueles espetáculos tradicionais. Nós tivemos atrizes de grande porte: Auricéia, Sandra Carrero, Suzana Costa.

Ivonete Melo: Lembro que Suzana levava para a gente roupas e maquiagens doadas pelo pessoal de Boa Viagem, onde ela morava. Era ótimo. Uma vez, dancei um tango, linda, com um vestido preto lascado de lado. Tinha sido uma calça que Guilherme havia desmanchado e feito para a gente. Porque lá era o seguinte, os homens bordavam, costuravam, faziam crochê, tricô e as mulheres batiam os pregos.

Roberto de França (Pernalonga): Sinto falta de Guilherme estar aqui. Gosto dele, brigamos, fui para a Justiça e terminei ganhando o terreno do café-teatro. A coisa acabou porque chegou um momento que tinha investido a minha vida, de 15 até não sei quantos anos. Mas sinto falta do grupo, do que era o Diversiones. Acho que hoje poderia ser uma grande casa de espetáculos, como era a pretensão. Inclusive, quero me desculpar com meus companheiros. Hoje, somos amigos. Tive que brigar porque era uma coisa que acreditava e havia dinheiro envolvido na história.

Romildo Moreira: Guilherme mora em Brasília e não pôde vir.

Fábio Costa: Quero dizer que o tempo inteiro está parecendo que a 2ª parte do Vivencial, o Diversiones³, era uma coisa aquém. Muito pelo contrário, era uma parte importantíssima, porque antes tinha a Censura, então, o Vivencial tinha um motivo para brigar. Mas quando a Censura caiu, o Vivencial também permaneceu. Daquela vanguarda, mudou o gênero, mas mesmo com a casa de espetáculos, não se deixava de falar as coisas mais necessárias à época.

Suzana Costa: É bom registrar que no Diversiones existia o horário das 21h, que era para teatro e música. Não ia ninguém às 21h, às 22h e nem às 23h. Meia-noite é que o povo começava a chegar para os shows⁴. Foi uma coisa que aconteceu naturalmente.

Roberto de França (Pernalonga): Mas você há de convir que dentro do próprio Vivencial há críticas ao Diversiones!

Auricéia Fraga: Assisti a Vivencial I e Vivencial II, não entendia muito, mas fiquei encantada com aquela loucura toda do pessoal. Jamais pensei que viria a fazer parte daquele grupo. Quando Guilherme viu *A lição*, de Ionesco, direção de Cadengue com o Teatro Novo Tempo, finalmente o conheci. Terminando o espetáculo de estréia, ele chegou junto de mim, me deu um abraço, dizendo que estava encantado e perguntou se eu gostaria de fazer um trabalho com ele. Não sabia nada a respeito do grupo, só tinha visto aquelas coisas lindas que eles fizeram e achava uma loucura maravilhosa. Não hesitei dois minutos e topei. Fiz *Sobrados e mocambos*, com direção de Guilherme e, depois, *Viúva, porém honesta*, com direção de Antônio Cadengue. Eu me dava super bem com todo mundo. Guilherme era um amor comigo, uma pessoa que respeitava muito minhas limitações. Eu morria de vergonha de tudo. Achava lindo ver as meninas todas de vedetes,

³ "O grupo Vivencial de Olinda vai surpreender o público do grande Recife com uma iniciativa audaciosa. No galpão que possui no Complexo de Salgadinho, próximo ao casarão cor de rosa, surgirá uma casa noturna para programações num estilo bem vivencialesco. Inicialmente será somente nos fins de semana e feriados, depois poderá evoluir para programações diárias. Quebrando todos os conceitos e preconceitos da província, a programação incluirá representações teatrais, show musical e, na madrugada, strip-tease. Claro que, para aguentar um 'rojão' desses o espectador terá o respaldo de um bom serviço de bar e restaurante". (COUTINHO, Valdi. "Grupo Vivencial monta em Olinda uma casa para shows-variedades". *Diário de Pernambuco*. Recife, 12 de setembro de 1978. s. p.).

⁴ Em um de seus programas, o Vivencial Diversiones anunciava: "Emergindo dos mangues da Marim dos Caetés, edificado a partir das ruínas da cavalaria do barão da Tacaruna e estrelado entre sobrados e mocambos, Vivencial Diversiones – programação de quinta a domingo, a partir das 20h30. Às 21h, peça teatral 'Repúblicas Independentes, Darling'; às 23h, show musical 'Ensaios Espontâneos'; às 24h, shows especiais de dublagens e humorismo e à 1h30, shows de variedades 'Bonecas Falando Para o Mundo'". A publicação destaca ainda as opções daquele espaço: "shows, variedades, humor, música, teatro, dancing, bar, strip-girl e travestis".

mas deixava bem claro que não me sentia em condições nenhuma de fazer aquilo. Só que, com muita habilidade e aos pouquinhos, ele foi conseguindo quebrar dificuldades imensas que eu tinha. Guilherme para mim é um guru. O que ele dizia, eu assinava embaixo. Falavam mil coisas, das drogas, do homossexualismo e, para mim, aquilo tudo era besteira. Queria era trabalhar com eles. Foram quatro peças e cada vez me apaixonava mais. Apresentávamos *Sobrados e mocambos* na Biblioteca Pública, lá em cima, e quando chovia era uma tragédia! Gostava daquilo tudo, não admitia que ninguém dissesse nada contra o Vivencial. A gente chegou a se apresentar no Teatro Valdemar de Oliveira e não fomos bem recebidos, claro. Éramos muito mal comportados, segundo eles. Como eu havia lido um depoimento contra o Vivencial de uma das pessoas que faziam parte do TAP, me recusei totalmente a trabalhar com os Oliveira e nunca fiz nada com eles, porque não admitia que falassem mal dessa turma. Para mim, era uma família, um pessoal que eu amava de coração. Em *Sobrados e mocambos*, morria de medo da Censura, mas Guilherme dizia para fazer e eu fazia tudo. Deixávamos uma pessoa na portaria: "Olha, hoje o cara da Censura não está aí. Bota a menina de peito de fora, diz palavrão, pega ali, pega acolá". Quando o censor chegava, cortava-se tudo. Achava um barato aquela transgressão. A gente não tinha roupa, maquiagem, a problemática do dinheiro era constante, mas eu saía de porta em porta, batalhando, pedindo quem tinha resto de batom, sapato velho, roupa velha. Era uma festa quando a gente chegava com aquilo tudo que dava para aproveitar. Lembro que, quando fomos convidados para o Rio com essa peça, tive nem mesmo e não pude ir. Zélia Sales foi no meu lugar. Morri de pena, porque eu amava fazer a *Dona Corrupção*. Acho que se não fosse o Vivencial, não seria quem sou. O que eu achava mais lindo, na realidade, é que as colagens de textos eram todas de Guilherme, mas a gente participava de tudo, aprendia a ler, a interpretar, a buscar o significado das coisas, como Pernalonga estava dizendo. Uma sensação de você crescer junto com o espetáculo, crescer como pessoa. Inclusive, em *Repúblicas independentes, darling*, a gente dava um depoimento e ele procurava fazer com que colocássemos para fora o que mais nos incomodava. Eu dizia um texto com coisas que tinham sido marcantes na minha infância e adolescência, depois lembrei que mamãe ia assistir. Era algo sobre a minha família, que poderia machucar muito, mas senti necessidade de botar aquilo para fora. Acho que Guilherme contribuiu muito com isso. As meninas ficavam de vedetes, lindíssimas, ele também queria que eu ficasse. "Fico de jeito nenhum. Arrume outra atriz", eu disse. Quando o espetáculo estreou, eu estava com quase sete meses de gravidez. Todo mundo pensava que a minha barriga era postiça. Pois não é que ele arrumou um jeitinho e botou meu barrigão todo de fora? Foi um escândalo, porque eu fazia outra personagem e no final saía de vedete. O teatro vinha abajo, porque ninguém esperava aquele barrigão todo. Ele me mandava passar óleo, areia prateada. Aos pouquinhos, para as minhas limitações, acho que fiz demais. Ele conseguiu maravilhas, com muita habilidade. Jamais poderia fazer teatro sem ter passado por eles, por isso amo demais aquele povo.



Carlos Carvalho, Américo Barreto, Auricéia Fraga, Leonardo Silva, Rosário Austregésilo, Maurício Campos, Ivonete Melo e Fábio Coelho em *Viúva, porém honesta* / 1977 (Foto: arquivo pessoal Carlos Carvalho)

Jomard Muniz de Britto: Esse grupo teve uma coragem excepcional e hoje em dia esta coragem não existe mais. Nem existirá. Não adianta solicitar um novo Guilherme Coelho, porque o país mudou. O Brasil entrou numa fase, venho falando nisso em vários lugares, de um "endireitamento" com essa política neoliberal, quer dizer, ninguém mais ousa. Os esquerdistas são todos, não ultrapassados, mas arrependidos. Hoje em dia, é inviável uma proposta como o Vivencial. Sobretudo porque nenhum grupo se reúne atualmente que não seja movido também pela grana. A política brasileira criou muito essa idéia, a partir do milagre econômico de 1974. Todo mundo só pensa no mercado, no dinheiro. Quando a gente sabe, por exemplo, que todos concordaram que a verba ganha do SNT fosse revertida para o espaço, é certo que, hoje em dia, não há nenhuma liderança, cáustica ou não, que consiga isso. No entanto, digo que o Vivencial não será revivido hoje. Pode surgir uma outra proposta. *Cinderela...* é direcionada realmente para o mercado. O trabalho deles é perfeito, tecnicamente, quanto à reinvenção de personagens, mas não chegou no contexto daquela barra pesadíssima que foi a década de 70.

Leidson Ferraz (da platéia): No livro de Baccarelli, fala-se sobre o Vivencial e sobre os muitos colaboradores e visitantes: Emílio de Biase, Flávio Império, Aguialdo Silva, João Silvério Trevisan, Fauzi Arap, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Antônio Cadengue, Jomard Muniz de Britto.⁵ Como era o contato dessas pessoas com vocês, se o grupo era tão marginalizado? Isso atraía esse pessoal?

⁵ Cf. BACCARELLI, Milton, op.cit.

Américo Barreto: Acho que essas visitas foram na época do *Diversiones*. Eles vinham assistir aos espetáculos e o contato com o grupo era muito restrito. A aproximação maior dava-se com Guilherme, que era o mentor. Posso dizer que nunca presenciei um papo entre o grupo e um artista desses, com exceção de Trevisan. Mas as estrelas máximas, não.

Ivonete Melo: Trevisan chegou a nos visitar e até tinha muito contato conosco.⁶ Fizemos um trabalho dele, *Notícias tropicais*.

Roberto de França (Pernalonga): Caetano assistiu a um espetáculo porque convivia com Jomard. Ele até convidou um dos transformistas, Lara Paulina, para jantar. Mas contato conosco não houve. Elke Maravilha também foi nos ver.

Romildo Moreira: Como foi a participação de Henrique Celibi no Vivencial?

Alfredo Neto: Celibi realmente começou na fase do *Diversiones*, da qual não participei. Só vim conhecê-lo depois de 1979, quando trabalhamos juntos em produções da *Aquarius*, *Tal e qual – nada igual, nº 2 – a novelha república*, revista musical com direção de Guilherme Coelho; e *É uma brasa, moral*, que dirigi junto com Celibi. Os meninos, Américo Barreto e Fábio Costa, é que tiveram mais convivência com ele. Em 1977, fui morar no Rio de Janeiro e, numa das férias que vim passar aqui, conheci o café-teatro. Foi

⁶ Em crônica, Trevisan testemunha uma noite dentro da casa de espetáculos: "(...) Vou até o camarim, procurando não escorregar no barro do lado de fora. Entro num cômodo igualmente improvisado, cheio de armários, sacos de cimento e tralha de todo tipo. Há pelo menos umas 15 pessoas indo e vindo, arrumando-se, gritando, enfrescando: o espetáculo começa ali. 'Quem me dá um cigarro?', 'Olhe, frango, vê lá onde guarda essa sandália', 'Meu batom, quem pegou meu batom?'. Poucos ali pisaram um palco antes do Vivencial; poucos terão mais que o curso ginásial. Apesar da desarrumação, o ambiente respira responsabilidade. Alguns atores disputam um pedaço do único espelho grande do camarim: 'Ô veado, sai da frente que eu vou entrar daqui a pouco e preciso me maquilar'. Walter, um jovem negro, pinta grandes olheiras escuras e passa batom preto; logo mais entrará sassaricando no palco, para dublar Zézé Mota. Junto ao espelho, uma garrafa onde se lê 'cocaína líquida'. Num canto, Américo coloca purpurina azul em torno dos olhos. Tem algumas penas de pavão espalhadas no cabelo afro e vai entrar no palco dublando esplendorosamente Maria Alcina, tornada ainda mais picante. Américo reclama que está com a cara feia. Marquesa, muito entretido na própria maquilagem, acha que não está linda: 'Tu vai arrasar, rapariga!'. Beto Hollywood, meio homem meio mulher, como aliás todos ali, puxa para um lado seus longos cabelos anelados, prendendo uma rosa de crepom junto à orelha; veste-se de rumbeira, mostra-se agitado: 'Ai, gente, será que ontem foi bom?'. E Américo, irremovível: 'Foi ótimo, menino. Você foi ótimal!'. A pessoa mais tranquila ali é Juraci, a única mulher do espetáculo, que está passando creme escuro para as pernas parecerem bronzeadas; ela faz dois strip-teases no show, um primeiro sem tirar a calcinha, o que acrescenta uma incrível ambigüidade à sua figura minhon – afinal, o que não é ambíguo neste espaço? (...)'. (Cf. TREVISAN, João Silvério. "Vivencial *Diversiones* apresenta: frangos falando para o mundo". *Lampião*, Rio de Janeiro, ano 2, nº 18, novembro de 1979, s. p.).

Walternandes Carvalho, João Andrade e Américo Barreto em *As criadas* / 1979
(Foto: Gilberto Marcelino)

quando me convidaram para fazer umas fotos eróticas com Beto Hollywood para ilustrar um livro de poemas que o Trevisan iria editar. O contato que houve com algumas pessoas que na época faziam parte da cultura, a intelectualidade, era importante. Quando elas se aproximavam do Vivencial, viam realmente todo o processo que existia no grupo: não era só fazer um espetáculo, mas havia uma continuação, um trabalho para desenvolver o potencial de cada um. A intenção era também dizer que a cultura não é só feita para quem é certinho e bonzinho. Existem condições para todo mundo. A proposta era deixar claro que mesmo aquela gente humilde era capaz de desenvolver um trabalho cultural. Um encontro de mundos.



Roberto de França (Pernalonga): Foi isso que aconteceu com Henrique Celibi.

Alfredo Neto: Celibi surgiu justamente desse universo que as pessoas dizem ser marginal. A peça *Cinderela, a história que sua mãe não contou* é um texto dele.

Américo Barreto: Henrique Celibi é um registro importante no grupo porque é um dos únicos que saíram de lá mesmo, da Ilha do Maruim. Nós todos viemos da acrópole. Quando o Vivencial abriu a casa na Ponte Preta, ele sentiu o bafo e se aproximou.

José Ramos (da platéia): Acho que cada vez mais a gente vê a necessidade das lideranças. Hoje temos é essa ausência de propostas concretas, de alguém que assuma isso e consiga laçar as pessoas, motivá-las a participar. Eu não fazia parte do Vivencial, fiz um único trabalho, a tal performance das tintas lá no MAC. Aquilo foi cruel, uma experiência horrível para mim, porque, na época, era muito difícil, já que ficávamos nus, cada um com uma tinta. Quero dizer que qualquer teatro daquela época era marginal, só que esse grupo era mais ainda. Às vezes, montava-se um espetáculo para três apresentações ou acabava-se na estréia. Jomard frisou uma coisa muito interessante que foi a questão de que hoje se faz tudo por grana, o financeiro atrapalhando um pouco as idéias. Vocês não ganhavam dinheiro ou ganhavam pequenas coisas, como eu também no Teatro Hermilo Borba

Filho. Ainda é possível o renascimento de grupos com idéias, não entregues ao capitalismo?

Américo Barreto: De uma certa forma, até agora, continuo trabalhando naquele mesmo esquema. Pelo menos, com o bafo que recebi do grupo. Em 1985, dois anos depois que o Vivencial fechou as portas, fizemos *O drama das Camélias* e por onde passamos todos os jornalistas reconheciam aquilo como a cara do Vivencial e escreviam isso nas críticas. Não economizavam em fazer disso uma glória, uma coisa importante. Acho que é possível um resgate. Talvez não seja igual àqueles tempos passados, mas nós temos conseguido trabalhar isso de uma certa forma. Claro que também é um tanto ruim por causa de todo o aspecto econômico, mas continuamos a fazer e falar das mesmas coisas. Esse resgate do Vivencial também vazou, por exemplo, para o trabalho que fizemos junto a Escola de Samba Samarina, que tinha essa mesma característica. Conseguimos reunir e trabalhar de 1983 para cá, desde quando o *Diversiones* realmente fechou, com pessoas daquela época. Não temos a cor nem o nome Vivencial, porque também nem tinha cabimento, mas é um agrupamento de pessoas com aquela chama.

Romildo Moreira: Deixe-me fazer mais dois registros, estão aqui também o Paulo Rogério, a Paulete Godard, que participou de muitos momentos do Vivencial, e o Miguel Ângelo, da luz, que já foi citado. Mas, sobre o que Ramos falou, da gente estar sofrendo a ausência de líderes, lembrei de uma coisa importante: Guilherme dava espaço para que todas as pessoas que já eram permanentes no grupo e mais presentes tivessem o seu momento especial dentro da casa. Pernalonga fez seu show. Petrônio de Sena também.

Ivonete Melo: A gente tinha um espaço, depois do espetáculo das 2 h, até mesmo para bandas que não tinham vez em muitos outros lugares.

Fábio Costa: A gente recebeu peças também de outras pessoas. Júlia Lemos e Maria de Oliveira fizeram *Lá Pó compacto*, com direção de Helena Dutra; o pessoal do Teatro de Arena Guararapes, de Jaboatão, trouxe também o espetáculo *A paraibana Maria da Penha*, dirigido por Irapuan Caeté. O Vivencial não só era a casa do grupo, mas também abria as portas para outros espetáculos, inclusive de outros estados.

Fátima Braga (da platéia): Como é que o Vivencial *Diversiones* trabalhava a técnica de ator?

Fábio Costa: Você chegava lá, aprendia o texto e entrava em cena. Afora isso, tinha contra você todas as outras pessoas que estavam nas coxias. Essa era a grande técnica do Vivencial. Aconteceram cenas hilárias, de uma bicha estar dublando e entrar uma vara especial para roubar a peruca dela. João Batista Dantas numa cena em que ele dizia: "Me



Antônio Cadengue e Ivonete Melo em *All star tapuia* / 1980 (Foto: arquivo pessoal Ivonete Melo)

chamem, por exemplo, de...", ouviu o povo nas coxias gritar: "Tonha Preta". E ele teve que continuar: "É, Tonha Preta". Essa era a escola do Vivencial.

Américo Barreto: Raramente se trabalhava alguma coisa de técnica. Quer dizer, raramente não, nunca.

Auricéia Fraga: Dá licença, Américo, e os famosos laboratórios de Fábio Coelho?

Ivonete Melo: Porque são duas coisas diferentes, o Vivencial e o *Diversiones*.

Alfredo Neto: No *Diversiones* era assim, chegou, "pum".

Américo Barreto: No geral, não existia essa preocupação. Havia eventuais aulas, esses laboratórios. Acho que Guilherme Coelho pouco estava se importando com isso. Se você soubesse ler e escrever, você copiava sua parte do texto.

Ivonete Melo: Senão, fazia a linha papagaio.

Fábio Coelho: Quando a pessoa não sabia dizer uma palavra, continuava com ela errada a temporada inteira.

Américo Barreto: Não tinha tanto fundamento.

Romildo Moreira: Jomard, como foi a experiência com o texto que você escreveu,



Henrique Celibi, Fábio Costa e Guilherme Coelho
em *Parabéns pra você* / 1980
(Foto: Gilberto Marcelino)

Nos abismos da pernambucália? Inclusive, esse trabalho ocupou um espaço novo para teatro, o auditório do Senac.

Jomard Muniz Britto: Gostaria de começar dizendo que o modo como está sendo relatado agora está meio brincalhão. Mas acho que a postura de Guilherme era visceralmente anti-acadêmica. Por mais intuitivo que ele fosse, não havia o milagre do espetáculo acontecer. Tinha muito ensaio, queiramos ou não, muitos laboratórios. Talvez o clima que ele queria, por ser tão anti-acadêmico e anti-intelectualizado, desse a impressão de que tudo era muito simples. Lembro de Pernalonga indo à minha casa em Casa Forte para se informar sobre o texto, o que eu queria realmente dizer com aquilo, ou o que não queria. Quer dizer, era um estudo de texto. Mas preciso dar um depoimento: a 1ª informação que tive desse grupo foi no Cinema de Arte Coliseu, em Casa Amarela. Teca Calazans encontrou-se comigo numa das sessões e disse: "Olha, tem um grupo de teatro em Olinda que você precisa conhecer". Nunca tinha ouvido falar. Já era a apresentação do *Vivencial I*, justamente comemorando um ano do Vivencial. Ela me deu a dica: "É numa igreja lá no Bonsucesso". Eu fui, claro. Cheguei lá e estava cheio demais. Era aberto à comunidade. A Censura só deixava funcionar porque não se cobrava ingresso. Vi o espetáculo em companhia de Carlos Cordeiro e resolvemos convidar o diretor para um papo. Confesso que procurei Guilherme de maneira um tanto tímida. Sendo professor da Universidade, me sentia uma pessoa tão tradicional, tão convencional, que ele podia não querer, mas eu disse: "Você gostaria que a gente fizesse um trabalho em Super-8?". Ele foi tão receptivo, tão interessado e nós criamos uma amizade a partir daí. O 1º encontro nosso foi num almoço, ficamos jogando nossas idéias juntamente com as do Vivencial. A gente, sobretudo, não procurando fazer teatro filmado, porque a idéia não era botar a

câmera e filmar, mas trazer para o meio da rua.⁷ Hoje em dia eu não teria coragem de enfrentar aquilo. Aquela cena do bispo⁸ é uma coisa muito forte, pela coragem e pelas origens de Guilherme. Em todos os lugares que nós filmamos a gente não tinha autorização. Escolhímos locais nos finais de semana e fazímos teatro mesmo. Em *Inventário de um feudalismo cultural*, cheguei na Academia Pernambucana de Letras e disse para o porteiro: "Olha, eu sou muito amigo do Mauro Motta e estamos aqui fazendo uma homenagem à Academia". O camarada liberou. Havia uma certa guerrilha cultural. Voltando à pergunta propriamente dita, escrevi um texto em forma de um livro-envelope chamado *Nos abismos da pernambucália*, que era uma leitura do avesso da cultura pernambucana, de tudo que se dizia ser o bom caráter local, que eu procurava questionar. Quero lembrar que isso está muito ligado a uma estética tropicalista, já que foi no auge do Tropicalismo, não em 1968, mas em 1973. Com essa convivência do Super-8, surgiu a proposta. Não sei se me ofereci, porque sempre me ofereci muito, ou se foi Guilherme quem me convidou, não lembro. O texto existia e Guilherme topou fazer uma encenação. Até hoje, meu orgulho principal é que Ivonete Melo, na época, era apenas uma bailarina, não tinha falado. Vivia aquele preconceito cultural que ainda existe: "Bailarino é para dançar, não para falar". Ela dizia que se inibia e Guilherme encarou: "Não, ela vai falar!". Eram cinco pessoas. Lembro que houve muito ensaio e a gente procurou usar o espaço disponível. Encenamos a peça no auditório do Senac, no Valdemar de Oliveira e também na sede recreativa do Bandepe, em Campo Grande. A essa altura, já jogávamos uma linguagem multimídia que não se falava na época, com o fotógrafo Alcides Ferraz e o cineasta Carlos Cordeiro, que sempre acompanharam a gente nesse trabalho de Super-8. Era um espetáculo que tinha música, dança, texto, projeção de slides.

Ivonete Melo: O cenário era engraçadíssimo. A gente pegou na Praia Del Chifre, em Olinda, garrafas velhas de plástico, penico velho.

Jomard Muniz de Britto: A estética do lixo. Inclusive, têm pessoas que acham que nesse momento o Vivencial perdeu um pouco dessa chama maior da transgressão porque, afinal de contas, eu era um acadêmico e o espetáculo, comparando-se com os anteriores, não era violento. O máximo que se podia escutá-lo no meu texto era botar o Gil Granjeiro fazendo Chacrinha segundo a concepção cênica de Guilherme Coelho. Acho que, no caso desse trabalho, deve ter havido muita leitura de texto, porque existia um

⁷ "O entrosamento de Jomard Muniz com o Vivencial permitia assim que os filmes mais do que espetáculos teatrais filmados fossem verdadeiros happenings com um bom resultado diante das câmeras de Super-8". (FIGUEIRÔA, Alexandre. *O cinema super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Recife: Edições Fundarpe, 1994, p. 197.).

⁸ O filme *Vivencial I* encerra-se com um ator paramentado como uma figura religiosa, no alto da escadaria da Igreja de São Pedro, em Olinda, abençoando, com gestos obscenos, o povo que por ali passa.



Roberto de França (Pernalonga) e Henrique Celibi
em *Nós mulheres* / 1981 (Foto: Ana Farache)

texto para ser decorado e não era uma improvisação. Como eu falava muito em arte-processo, poema-processo, a gente esperava que cada dia o espetáculo fosse diferente, mas não havia condições concretas, nem o grupo tinha essa proposta. Lembro que outro texto meu foi *Perna, pra que te quero?*, além do *7 Fôlegos*. Pernalonga e Guilherme tinham me solicitado um texto e eu estava resistindo um pouco para fazer. De repente, não sei se foi Perna ou Guilherme que disse assim: "Olha, esse espetáculo já tem uma apresentação escrita por Fernando Mota Lima", que era um ultra jovem intelectual surgido na época, da área da Sociologia. Eles já tinham conseguido que o "Fernandão" escrevesse uma apresentação para o espetáculo, mas eu nem tinha feito o texto ainda! Então, criei uma série de paráfrases e paródias em cima do Drummond, aquela coisa do *Poema de sete faces* que eu coloquei Perna. É uma coisa assim: as sete faces da "pernalonguice". Guilherme fazia uma colagem muito ampla das coisas. Ele pegava tanto anúncio de cartomante, matéria de jornal, crônicas que gostava muito, como as de Lúis Fernando Veríssimo, e transformava, encenava. Ele tinha, não só uma ótica, mas uma vivência mesmo, um senso que descobria em tudo teatralidade. Guilherme é uma liderança incontestável, mas eu acho que o grande charme, carisma e mistificação, também vem de ele ser um líder que, aparentemente, compartilha com todos, porque descobre a necessidade de cada um ser estrela e, ao mesmo tempo, a contestação das celebridades. Ele procurava valorizar tudo e todos, contra tudo e contra todos. É uma coisa psicológica, psicanalítica e pedagógica, sobretudo.

Américo Barreto: No 1º encontro desse Projeto, falou-se bastante de Marcus Siqueira, que, como Guilherme, era uma liderança bastante forte. Acredito que talvez seja isso que esteja faltando no nosso teatro, esses mentores, os cabeças. Pessoas que ultrapassavam todos os limites, para o bem e para o mal.

Roberto de França (Pernalonga): Acredito que nós continuamos com a mesma essência no nosso trabalho. Claro que hoje tem muito mais a história do bem-estar, porque antes se esquecia tudo para fazer teatro. Nem que fosse preciso se expor, pedir dinheiro à mãe, uma agonia triste. Mas a essência do Vivencial e do que nós desenvolvemos com o teatro, acho que ainda brilha.

Fábio Costa: Acho que todos os novos também vão buscar batom na casa da vizinha, também passam fome, pagam para fazer teatro. Esse desprendimento sempre existirá.

Vivencial *Diversiones - Montagens*

1974 *Vivencial I*

Textos: Bertolt Brecht, Jean Genet, jornais e revistas. Adaptação e direção: Guilherme Coelho. Assistente de direção: Gil Granjeiro. Direção musical: Pedro Celso. Iluminação: Joaquim e Miguel Ângelo. Maquiagem: João Andrade e Lúcia. Guarda-roupa: Américo Barreto e Guilherme Coelho. Elenco: Américo Barreto, Alfredo Neto, Fernando Santana, Gil Granjeiro, Goretta Alves, Graça, Guilherme Coelho, Hermes, Iranise, João Andrade, Joaquim (substituído por Roberto de França/Pernalonga), Lúcia, Miguel Ângelo, Madalena Alves, Marcos Valério, Petrônio de Sena, Pelé (Lepê Correia), Roberto Campos, Rejane, Toinho e Tota.

Genésiaco

Roteiro: Roberto Campos. Adaptação e direção: Guilherme Coelho. Elenco: Roberto Campos, Guilherme Coelho, Marta Cristina, Miguel Ângelo, Maurício Campos e Suzana Costa.

Auto de natal

Textos: Carlos Drummond de Andrade e Martins Pena. Adaptação e direção: Guilherme Coelho. Elenco: Suzana Costa e Petrônio de Sena, entre outros.

1975 *O pássaro encantado da gruta do Ubajara*

Texto: inspirado no cordel homônimo de Abraão Batista. Adaptação e direção: Guilherme Coelho. Iluminação: Miguel Ângelo. Elenco: Alfredo Neto, Américo Barreto, Cássio Sette, Miguel Ângelo, Fábio Coelho, Fernando Santana, Nem, Suzana Costa, Petrônio de Sena, Roberto de França (Pernalonga), Goretta Alves, Roberto Campos, Maurício Campos, Iranise, Verônica, Marcos Valério, João Andrade, Gil Granjeiro, Vânia, Carminha, Tota, Washington e Ivonete Melo.

Nos abismos da pernam-bucália

Texto: Jomard Muniz de Britto. Direção: Guilherme Coelho. Iluminação: Miguel Ângelo. Cenografia: Gil Granjeiro. Slides: Alcides Ferraz e Carlos Cordeiro. Elenco: Fábio Coelho, Gil Granjeiro, Ivonete Melo, Maurício Campos e Petrônio de Sena.

1976 *Vivencial II*

Texto: vários autores. Roteiro e direção: Guilherme Coelho. Direção musical: Pedro Celso Marconi. Coreografia: Ivonete Melo. Elenco: Suzana Costa, Renato Dantas, Cássio Sette,



Suzana Costa em *Repúblicas independentes, darling / 1978*
(Foto: arquivo pessoal Suzana Costa)

Aldenice Vidal, Alfredo Neto, Roberto de França (Pernalonga), Guilherme Coelho, Ivonete Melo, João Andrade, João Demilton, José Américo (Américo Barreto), Marcelo Nogueira e Petrônio de Sena.

Sobrados e mocambos

Texto: Hermilo Borba Filho. Direção: Guilherme Coelho. Cenários e figurinos: Beto Diniz. Maquiagem: Aníbal Santiago. Iluminação: Miguel Ângelo. Música: Tonico Aguiar. Direção musical: Gil Granjeiro. Coreografias: Airton Tenório. Desenhos: José Cláudio. Máscaras: Pedro Delon. Elenco: Fábio Coelho, Suzana Costa, Marcelo Nogueira, Alfredo Neto, Luiza Moura, José Américo (Américo Barreto), Petrônio de Sena, Edna Gomes, Washington, Tito Mattos, Ivonete Melo, Gil Granjeiro, João Demilton, Aldenice Vidal, Carlos Carvalho, Goretti Alves, Auricéia Fraga, Grináuria Santos, Adjaci

da Luz, Renato Dantas, Carlos Brito, Paulo de Salamanca, Moema Nascimento, Henrique Silva, Mário Lima, Jackson Kostta e Didha Pereira.

7 fôlegos

Texto: Jomard Muniz de Britto. Direção: Guilherme Coelho. Músicas: Ricardo Santos, Dimas Cavalcante e Jairo Dornelas. Guarda-roupa e cenários: Nazareno Petrúcio. Assistentes de direção: Suzana Costa e Gil Granjeiro. Elenco: Roberto de França (Pernalonga), Ricardo Santos, Afonso Maria, Jairo Dornelas e Gil Granjeiro.

1977 Viúva, porém honesta

Texto: Nelson Rodrigues. Direção: Antônio Cadengue. Assistência de direção, concepção de cenários, figurinos e sonoplastia: Beto Diniz. Iluminação: Miguel Ângelo. Dicção: José Mário Austregésilo. Coreografia: Fábio Coelho. Confecção de figurino: Guilherme Coelho. Maquiagem: Aníbal Santiago. Elenco: Carlos Carvalho, Leonardo Camilo, Maurício Campos, Marcelo Nogueira, José Américo (Américo Barreto), Guilherme Coelho, Fábio Coelho, Rosário Austregésilo, Auricéia Fraga, Ivonete Melo, José de Melo e Tito Mattos.

1978 Repúblicas independentes, darling

Textos: Carlos Drummond de Andrade, Carlos Eduardo Novaes e Luís Fernando Veríssimo. Adaptação e direção: Guilherme Coelho. Iluminação: Beto Diniz. Sonoplastia: Beto Hollywood. Cenário: Humberto Peixoto. Elenco: Fábio Coelho, Maurício Campos, José Américo (Américo Barreto), Petrônio de Sena, Suzana Costa, Roberto de França (Pernalonga), Ivonete Melo e Auricéia Fraga (após algumas substituições, participaram ainda Walternandes Carvalho, João Andrade, Zélia Sales, Henrique Celibi e Joselito Silva Melo).

1979 As criadas

Texto: Jean Genet. Direção: Fábio Costa e Américo Barreto. Cenário, iluminação e sonoplastia: Beto Diniz. Figurinos: João Andrade. Elenco: João Andrade, Américo Barreto e Walternandes Carvalho.

Bonecas falando para o mundo

Roteiro e direção: Guilherme Coelho. Iluminação e sonoplastia: Beto Diniz. Guarda-roupa e maquiagem: o grupo. Elenco: Petrônio de Sena, Lou Island (Henrique Celibi), Marcos Queza (Marquesa), Lara Paulina, Andréia Concenelle, Aníbal Cabriz, Beto Hollywood, Juraci D'Almeida e Waternandes Carvalho.

A loja da democracia

Texto: Carlos Eduardo Novaes. Direção: Guilherme Coelho. Elenco: Suzana Costa, João Batista Dantas, Auricéia Fraga, Sandra Carrero, Américo Barreto, Fábio Costa e Walter Estevão.

Perna, pra que te quero?

Texto: Jomard Muniz de Britto. Direção: Guilherme Coelho. Elenco: Roberto de França (Pernalonga) e Pedrinho Celso.

1980 Notícias tropicais

Texto: João Silvério Trevisan e Carlos Eduardo Novaes. Adaptação e direção: Guilherme Coelho. Iluminação: Beto Diniz. Sonoplastia: Gilberto Marcelino. Cenários, figurinos, adereços e maquiagem: o grupo. Elenco: Sandra Carrero, Fábio Costa, Valdenor Henrique (Henrique Celibi), Américo Barreto e Auricéia Fraga.

All star tapuias

Texto e direção: Antônio Cadengue, Carlos Bartolomeu e Guilherme Coelho. Programação visual: Beto Diniz. Elenco: Carlos Bartolomeu, Ivonete

Melo, Sérgio Sardou (substituído por Roberto de França/Pernalonga), Guilherme Coelho, Celeste Jerônimo, Antônio Cadengue, Paulo Calnasci e Joselito Silva Melo (substituído por Rutílio Martinez).

Parabéns pra você

Texto: Fauzi Arap e Glauco Matoso. Direção: Guilherme Coelho. Elenco: Valdenor Henrique (Henrique Celibi), Lara Paulina, Fábio Costa, Guilherme Coelho e Américo Barreto.

1981 Rolla skate

Roteiro e direção: Henrique Celibi. Elenco: Lara Paulina, Henrique Celibi, Joselito Silva Melo, Sílvia Sereia, Andréia Concenelle e Marcela Desiré, entre outros.

Nós mulheres

Textos: extraídos de revistas femininas. Adaptação e direção: Américo Barreto. Elenco: Edno Maciel, Henrique Celibi, Roberto de França (Pernalonga), João Andrade e Luciana Luciene.

Em cartaz o povo

Textos: Chico Buarque, Paulo Pontes e Carlos Eduardo Novaes. Adaptação, direção, som e luz: Guilherme Coelho. Figurinos e ambientação: Beto Diniz. Elenco: Roberto de França (Pernalonga), Cláudio Alberto (Cláudio Ferrário) e Paulete Godard.

1982 Guerra das estrelas

Roteiro e direção: Beto Diniz. Elenco: Paulete Godard, Michelle Rolk, Sílvia Cardinale e Marcela Desiré.

Os filhos de Maria Sociedade

Textos: Carlos Eduardo Novaes e Luís Fernando Veríssimo. Adaptação e direção: Américo Barreto. Coreografia: Henrique Celibi. Elenco: Henrique Celibi, Américo Barreto e Roberto de França (Pernalonga).

Clube de Teatro Infantil/ Clube de Teatro de Pernambuco



Américo Barreto, Roberto de França (Pernalonga) e Henrique Celibi em *Os filhos de Maria Sociedade* / 1982
(Foto: Ana Farache)

Ôba nana... fruta do meio

Roteiro e direção: Fábio Costa e Américo Barreto. Coreografia: Henrique Celibi. Elenco: Américo Barreto, Fernando Santana (substituído por Henrique Celibi), Petrônio de Sena, Marcela Desiré, Márcia, Fábio Costa e Roberto de França (Pernalonga).

O pastoral culturil das meninas do Brasil

Roteiro e direção: Américo Barreto. Figurinos e adereços: Fábio Costa. Músico: Jau Melo. Elenco: Roberto de França (Pernalonga), Mário Lima, Petrônio de Sena, Didiu Silva, Henrique Celibi, Marcus Xavier e Américo Barreto, entre outros.

Utilidade pública

Textos: colagens de vários autores. Direção: Beto Diniz. Elenco: Paulete Godard, Joselito Silva Melo, Sílvia Sereia, Lara Paulina e Andréia Concenelle.

* Registramos ainda a realização dos shows: *Conversa de botequim* (1974), *Madalena em linha reta* (1974) e *Ensaios espontâneos* (1979).



Ia Fernandes, Rogéria Feitosa, Rejane Santos, Everardo Sena, Alna Prado e Ada em *O coelhinho falador* / 1972 (Foto: arquivo pessoal Alna Prado)

Um clube para todas as idades

por Otto Prado*

Em 1967, no meio do furacão, fui convidado para dirigir a montagem de *Arena conta Zumbi*, no Teatro de Santa Isabel. No elenco, estavam Alna Prado, Ilza Cavalcanti, Marilena Mendes, Leandro Filho, Dinaldo Coutinho e Eurico Lopes; na produção, Leandro Filho e Dinaldo Coutinho. Estava fundado o Teatro de Comédia do Recife. Foi uma ótima experiência.

Começamos a discutir a necessidade da formação de público para o teatro. A partir de uma idéia do Leandro, formamos o Clube de Teatro Infantil. Nele, as crianças associadas tinham a carteirinha e com ela recebiam um desconto de 50% no ingresso. Sem mensalidade, pois a intenção era despertar o hábito de ir ao teatro, formando cada vez mais um público certo.

Nossa 1^a montagem foi *O consertador de brinquedos*, de Stella Leonardos, também em 1967. No elenco, Alna Prado, Ilza Cavalcanti e Marilena Mendes, Eurico Lopes e Eliézer Ataíde. Dinaldo Coutinho afastou-se da direção dos grupos, ficando tudo sob a responsabilidade minha e de Leandro Filho. Várias montagens se sucederam, apresentando textos de autores consagrados e, também, de alguns estreantes.

De minha parte, eu gostava de fazer adaptações de clássicos da literatura infantil, logicamente procurando modernizá-los para maior aproximação com as crianças da época. Conseguimos com esse tipo de trabalho atingir não só o público infantil, mas o juvenil e também o adulto. Como no atual cinema para crianças, havia piadas para os maiores, agradando muito aos pais. Assim, apresentamos, com grande sucesso, *Chapeuzinho Vermelho* – 1969, *Alice no país das maravilhas* – 1971, *Branca de Neve e os sete anões* – 1974 (essa, teve um personagem censurado: Catimbó, o ajudante da bruxa).

Uma montagem que teve resultado incrível foi *A Pantera Cor de Rosa*, que escrevi e dirigi em 1973, já no Teatro do Parque, onde ficamos por vários anos. A Pantera... foi um trabalho de risco, todo em pantomima. Mas a meninada compreendeu a mensagem e correspondeu de imediato. Sucesso absoluto, resultado ótimo. Até comprei um Fusca.

Seria altamente injusto não falar aqui, com destaque, do trabalho de Alna que, além de excelente atriz, trouxe uma grande contribuição para o nosso grupo com a sua experiência.

* Foi fundador, dramaturgo, diretor e cenógrafo do Clube de Teatro Infantil. Há 30 anos mora em São Paulo.

na criação e confecção de figurinos, cenários e máscaras – que eram principalmente utilizadas nos infantis, como em *Uma história para o Conde Gato*.

Paralelamente, fazímos montagens adultas com a mesma equipe, assinando Teatro de Comédia do Recife. Alguns trabalhos: *A erva* (Altimar Pimentel); *Recife em estilo antigo* e *Assassinato S/A* (Otto Prado). Também havia trabalhos isolados, como *Anticrime* (Raimundo Carrero), uma montagem polêmica e de grande sucesso, levada pela Otto Prado Produções Artísticas. E *Um santo homem* (*A paixão segundo os boêmios*), texto meu – curiosamente premiado e censurado pelo mesmo Governo, em 1968. Proibido, só estreou quatro anos depois, com muitos cortes, e mesmo assim agradou em Recife, João Pessoa, Garanhuns, São Luís, Aracaju, Salvador, São Paulo e, no Rio de Janeiro, onde teve montagem de Luiz Mendonça.

Trabalhamos que nem loucos, fazendo viagens e estréias se sucederem aceleradamente, mas valeu à pena. Eu e Alna ficamos com o grupo até 1975 – oito anos ótimos – quando fomos para o Rio de Janeiro, com *A chegada de Lampião no inferno* (Jairo Lima) e depois viemos para São Paulo, onde mantivemos por 20 anos o Teatro Cenarte, com montagens ininterruptas, para crianças e adultos.

No Cenarte, repetimos os sucessos de *Um santo homem*, agora sem cortes, *Viva o cordão encarnado*, *A Pantera Cor de Rosa* e *Chapeuzinho Vermelho* e emplacamos outros: *A dama das Camélias*, o premiadíssimo *O mágico de Oz*, *Cinderela* (texto de Otto, direção de Alna; lotação esgotada durante dois anos inteiros), e *A história é uma história*. Aqui, continuamos até hoje, na batalha.

Nosso propósito foi lançar as sementes geradoras de uma futura platéia adulta. Que esse espírito permaneça nos dias de hoje, pois ainda perduram os velhos problemas anti-teatro: malversação de verba pública, nepotismo, lavagem de dinheiro y otras cositas mas, que levam a trabalhos ruins, visando vantagens particulares, sem se importar com o público, que se afasta.

Dizem que, numa apresentação itinerante no tempo de Shakespeare, um engraçadinho na platéia começou a ridicularizar o pobre espetáculo. Aí, um ator, perdendo a paciência, veio à ribalta, ameaçando: "Tomai tanto ou ireis vos arrepender! Vede que nós do elenco somos em maior número do que vós".

Minha menção muito especial aos amigos da imprensa escrita, às emissoras de rádio e televisão – em 1972, quando montamos *Perdidos no espaço*, a TV Rádio Clube nos cedeu o seu fabuloso robô metálico para toda a temporada – algo que não se esquece.

Clube de Teatro Infantil / Clube de Teatro de Pernambuco

Data: 24/03/1998. **Mediator:** Romualdo Freitas. **Expositores:** Albemar Araújo, Isa Fernandes, Ilza Cavalcanti, Inalda Silvestre e Raimundo Branco.

Romualdo Freitas: Hoje, a gente conversa com uma equipe que participou de dois grupos paralelamente: o Clube de Teatro Infantil, com peças para crianças e o Clube de Teatro de Pernambuco, voltado para o público adulto.

Ilza Cavalcanti: Fui uma das fundadoras do grupo em 1967.¹ As mulheres éramos eu, Marilena Breda, que fez sua 1^a peça na vida, e Alna Prado. Os homens eram Otto Prado, Leandro Filho, Eurico Lopes e Dinaldo Coutinho. Nossos espaços de trabalho sempre foram o Teatro de Santa Isabel, onde estreamos, e o Teatro do Parque. Mas fizemos também espetáculos em escolas, além de visitar outros lugares pelo Nordeste. Logo após o surgimento, entraram Isa Fernandes e Inalda Silvestre. Raimundo Branco estudava comigo e também fez parte. Aliás, coloquei todos os meus alunos no Clube de Teatro Infantil. Viajavam conosco pelas cidades. Sempre tínhamos paralelamente a uma peça de adulto², o prazer de manter uma produção infantil, porque rendia mais. Era a nossa

¹ Em matéria publicada no *Jornal do Commercio*, celebrando erroneamente os cinco anos do grupo, que na verdade completava então já seis anos de atividade, Leandro Filho e Otto Prado destacam as diretrizes de trabalho do grupo: "Temos sempre o interesse da renovação tanto no elenco como na forma de apresentações, tudo visando um objetivo: ir de encontro ao gosto das crianças, procurando no entanto discipliná-las no verdadeiro caminho artístico, em hipótese alguma lhes dando uma baderna colorida rotulado de 'teatro infantil', recheada de iê-iês inexpressivos e 'outras cositas mas' altamente perigosas para a formação infantil. E o resultado dessa orientação, dessa procura em acertar; já se faz sentir: contamos com uma platéia certa comparecendo regularmente todos os domingos ao Teatro do Parque". (Cf. "Teatro infantil faz cinco anos e leva 'Coelhinho Falador'", *Jornal do Commercio*, Recife, 18 de março de 1973. s. p.).

² O Clube de Teatro Infantil (CTI) surgiu como desdobramento do Teatro de Comédia do Recife (TCR), que estreou em 1967, com *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarneri, direção de Otto Prado. O elenco dos dois conjuntos era praticamente o mesmo. Em sua curta trajetória, o TCR realizou ainda as peças *A eva* (1968), de Altímar Pimentel e *Assassinato S/A* (1969), de Otto Prado. A partir de 1971, Otto e Leandro Filho produziram várias peças independentes, como *Viva o cordão encarnado*, de Luiz Marinho (1971); *Anticrime* (1971), de Raimundo Carrero; *Um santo homem* (1972), de Otto Prado; *A estalagem do assombro* (1972), de Mário Márcio Santos e *Horóscopo* (1974), de Leandro Filho, algumas assinadas pela Otto Prado Produções Artísticas. Em 1976, um ano após a ida de Otto para São Paulo, Leandro criou o Clube de Teatro de Pernambuco, nova companhia voltada para o repertório adulto, que realizou três montagens: *Viva o cordão encarnado* (1976), de Luiz Marinho; *O serra-velho* (1977), de Leandro Filho; e *Duque de Caxias* (1978), de Carlos Cavaco, polêmica encenação patrocinada pelo IV Exército. Durante todo esse tempo, o Clube de Teatro Infantil nunca parou suas atividades.



Marilena Breda, Eurico Lopes, Alna Prado, Leandro filho, Eliézer Ataíde e Ilza Cavalcanti em *O consertador de brinquedos* / 1967 (Foto: arquivo pessoal Alna Prado)

segurança financeira, porque as crianças gostavam mais de teatro e faziam com que os pais as levassem. Com o público adulto, dependia. Quando estávamos em outras cidades e acontecia um evento qualquer, era horrível atrair público. Mas a nossa peça infantil sempre funcionava bem. Muita gente entrou nesse grupo, inclusive, contamos com Paulo Rubem Santiago no elenco, bem antes de ele se tornar deputado. Tínhamos cenógrafos e figurinistas muito bons. Geralmente, o guarda-roupa era projetado por Alna Prado, que tinha anos de balé e teatro, uma pessoa muito criativa. Se alguém não tinha lugar como ator numa peça, executava a sonoplastia ou ia para as coxias. Como eu já não enxergava bem, fui realmente uma sonoplasta maravilhosa!

Isa Fernandes: Entrei no Clube de Teatro Infantil em 1971, no mesmo período que Inalda. Também já faziam parte do grupo, Tácito Boralho, José Soares, Albenis Amaral, Paulo Bispo e Ozita Araújo. Fizemos vários espetáculos: *O coelhinho falador*, *O coelhinho colorido*, *Branca de neve e os sete anões*, *Asteróide 007*, *A volta de Chapeuzinho Vermelho*. Em 1974, Leandro começou a me incentivar para a dramaturgia. Escrevi em parceria com ele *O fantasma azul*, uma peça que foi montada e remontada. Ele dirigiu a 1^a vez, eu dirigi a 2^a, depois, quando eu estava morando no Rio de Janeiro, foi montada novamente. Em todas essas peças, havia uma preocupação de Otto e Leandro com a participação efetiva do público. Queríamos que a criança participasse, gritasse, subisse no palco. Outra preocupação, era com a platéia do futuro porque não existia o hábito do nordestino freqüentar o teatro adulto. Por isso, criou-se esse Clube de Teatro Infantil como uma sociedade educacional, cuja meta também era que as pessoas se associassem, sem cobrança de taxa de inscrição ou mensalidade, tendo o direito de assistir aos espetáculos

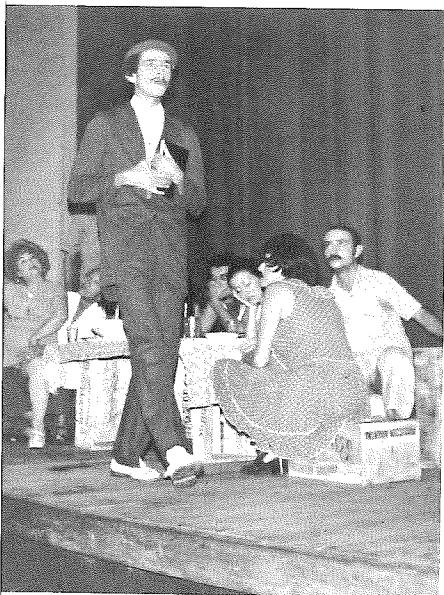
com 50% de desconto. Depois de muitas montagens, tivemos uma experiência super gratificante, um trabalho de improvisação e criatividade com o espetáculo *Uma história para o Conde Gato*. Leandro teve a idéia de montar. A peça era o seguinte: o Conde Gato namorava uma gatinha chamada Lili, que gostava de ouvir histórias. Ele não tinha nada de novo para contar, só aqueles contos de fadas tradicionais, mas precisava de uma novidade, porque senão ela ia acabar o namoro. Fazia-se um sorteio na platéia, três crianças eram escolhidas para subir ao palco e contar uma história. O público, juntamente com os atores, escolhia a melhor. Fechava-se a cortina, Otto dividia as personagens, dava as coordenadas e soltava a gente em cena.³ Faziam parte do grupo ainda Everardo Sena e Helena Rego, uma trupe muito unida, coesa e trabalhada, porque antes de irmos para o palco, passamos seis meses exercitando improvisação. Registrávamos as histórias de parentes, sobrinhos e vizinhos, só de gente pequena, num gravador. Depois, ouvíamos tudo e treinávamos o improviso. A gente já se conhecia muito, a ponto de um já saber aonde o outro queria chegar em cena. Conduzia-se a história de uma maneira tal, que resultava em espetáculos maravilhosos. Quando, por acaso, alguém não podia ir e entrava uma pessoa estranha que não tinha feito esse trabalho de laboratório, a improvisação não caminhava porque não existia afinidade. Essa foi uma experiência que nos ensinou muito. Recebemos muitas críticas favoráveis e bonitas de Léa Pabst, Paulo Craveiro, Adeth Leite, Valdi Coutinho, Enéas Alvarez. A gente propôs e firmou convênio com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco. Lembro que Marieta Borges era a secretária de educação e cheguei a ser professora de teatro do Estado por conta dela. Graças a esse convênio, apresentávamos os espetáculos nas escolas. As professoras faziam a seleção das histórias e mandavam cinco delas para escolhermos a melhor, a mais teatral. Não podia ser uma trama já conhecida, tinha que ser imaginada pela criança. Ensaiávamos à noite no Teatro do Parque e no outro dia colocávamos tudo em uma Kombi, cenário, figurino e elenco, para irmos às escolas. Às vezes, saímos de uma escola para a outra com três espetáculos diferentes. Um trabalho que incentivava o aluno a escrever e o despertava para o teatro.

³ "Neste seu sexto ano de atividade o Clube (...) introduz mais uma inovação (...) partindo de uma idéia do Leandro Filho. É que, animados pelo sucesso da participação direta das crianças no 'Coelhinho Falador', Leandro e Otto vão apresentar dentro de mais alguns dias um novo espetáculo onde não haverá peça escrita! Isso mesmo, nenhum 'script' norteará a ação ficando isso a critério de qualquer criança da platéia. Mais vamos a uma explicação mais detalhada: Leandro e Otto, confiantes na capacidade e alto senso interpretativo do elenco que dirigem (...) vão se atrever a colocar o elenco em cena e este, após ouvir uma estória contada por uma criança da platéia, transformará a estorinha numa peça na mesma hora. Para isto, contarão com uma variedade enorme de roupas, cenários e objetos cênicos, tudo anteriormente colocado no palco. O Clube terá que dispor de condições imediatas para apresentar um espetáculo sobre qualquer gênero que a criança imaginar: bichinhos, reinados, fábulas etc. Tudo que couber na mentalidade infantil, o Clube terá obrigação de transformar em peça. E garante que o fará. De elemento fixo haverá apenas o Conde Gato, que orientará a ação servindo de ligação entre o elenco e a platéia". (Cf. "Teatro infantil faz cinco anos e leva 'Coelhinho Falador'", *Jornal de Commercio*, Recife, 18 de março de 1973, s. p.).



José Soares, Isa Fernandes e Inalda Silvestre em
Na escolinha da Vaqueira Isabela / 1976
(Foto: arquivo pessoal Inalda Silvestre)

Inalda Silvestre: Também entrei em 1971, quando estava saindo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Antes, fiz teatro infantil nas escolas, com o Teatro Estudantil de Pernambuco, dirigida por Fred Francisci. Conheci Otto e Leandro na TV Universitária, onde gravávamos esquetes com alunos da Universidade. Eles me convidaram para participar do Clube de Teatro Infantil, do qual participei até 1981. Minha lembrança é de um ambiente familiar. A gente chegava no Teatro do Parque de manhã e só saía à noite. Era como se não existisse outra casa. Inclusive, Leandro e Otto tinham salas para guardar tudo e viviam ali dentro. Fui assistente de direção na peça *O mundo maravilhoso dos brinquedos*, mas gosto mesmo é de ser atriz. Foi no Clube de Teatro Infantil que recebi a maior vaia da minha vida, na montagem de *Branca de Neve e os sete anões*, na qual fiz a Rainha Má. Na estréia da peça, a transformação da Rainha em Bruxa aconteceu nos bastidores. Quando apareci, a criança, vendo aquela mulher horrorosa, começou a chorar de medo. No dia seguinte, Otto perguntou: "Inalda, você pode trocar a roupa em cena?". "Posso", respondi. Ele pôs uma música e fiz uma espécie de strip-tease no palco para me vestir de Bruxa, com a meninada acompanhando a transformação. Quando Branca de Neve apareceu e me aproximei dela, a turma gritou: "Ela é a Bruxa, não queira essa maçã, ela está mentindo". Foi uma vaia de cinco minutos. Fiz de tudo, mas não houve jeito. Para continuar, foi preciso Otto, o diretor, interceder. Já *Uma história para o Conde Gato* foi uma experiência de técnica realmente, porque ficamos fazendo improvisação durante meses. Para nós, atores, foi uma escola maravilhosa. O espetáculo dava livros para a criança que contasse a melhor história. Em alguns momentos, as próprias crianças escolhiam quem ia fazer as personagens. Lamento profundamente ter acabado. Otto, em 1975, foi para São Paulo; Leandro ficou sozinho, na luta, com colegas que davam força.



Ozita Araújo, Luiz Lima, Carlos Alberto, Tarciso Sá, Geane Bezerra, Inalda Silvestre e Jamysson Marques em *Viva o cordão encarnado* / 1976
(Foto: arquivo pessoal Ozita Araújo)

Tanto os mais antigos como os mais jovens, a exemplo de Raimundo, um dos expoentes, que até hoje está em cena.

Ilza Cavalcanti: Gostaria de lembrar: como aconteceu com Inalda, uma das melhores coisas que recebi na vida foram vaias no teatro, quando interpretava bruxa. Eu fazia bruxa para valer! Como era mais alta que todo mundo, bem "compridona", sobrava para mim.

Raimundo Branco: Comecei a fazer teatro com Ilza Cavalcanti na Escola Professor Alfredo Freire, em Água Fria. Dois anos depois, ela me perguntou se eu queria participar de uma peça numa casa de espetáculos. "Eu vou trabalhar com atores profissionais mesmo?", perguntei. Minha estréia profissional foi em 1976, dizendo três ou quatro palavras em *Viva o cordão encarnado*, produção do Clube de Teatro de Pernambuco. Foi quando tomei conhecimento que estávamos vivendo um momento político difícil. Também não sabia que ia trabalhar com teatro e ganhar dinheiro. Foi no Clube que recebi meu 1º cachê. Logo depois veio a peça mais fantástica, *Uma história para o Conde Gato*, minha 1ª experiência em improvisação. Para mim tudo era novo. Aprendi muito sobre iluminação e sonoplastia, porque nós éramos obrigados a assumir qualquer função. Eu só passei três anos no Clube, mas foi extremamente gratificante.

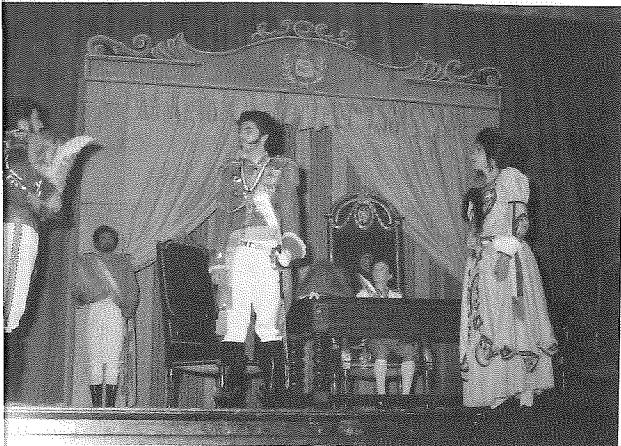
Albemar Araújo: Tive uma passagem rápida pelo grupo, mas, assim como Branco, também recebi o meu 1º cachê, como ator, pago por Leandro. Minha estréia foi com *Duque de Caxias*, acho que o espetáculo mais polêmico montado no Recife, porque fazia uma apologia ao Exército em plena Ditadura. Foi no Teatro de Santa Isabel, super lotado, já que todos os colégios eram obrigados a levar seus alunos. Por termos feito essa montagem, éramos vistos como leprosos pelos outros artistas de teatro que se diziam de esquerda. Quando chegávamos nas reuniões, era como se de repente mudassem de assunto, sei lá, havia um clima. Até que perceberam que não tinha nada a ver. Você pode estar dando um brado, mas lá dentro sentindo outra coisa diferente. Após essa peça, já

que ninguém me chamava para fazer novos trabalhos e o meu grupo, o Teatro Equipe do Recife, não estava produzindo na época, Leandro me convidou para o Clube de Teatro Infantil. Ele teve que nos acobertar porque estávamos quase sendo apedrejados na rua por conta de *Duque de Caxias*.

Inalda Silvestre: Bem antes, Leandro tinha sido até preso por conta dessa crise que houve em 1964. Inclusive, ele não podia se recusar a dirigir esse espetáculo porque era uma pessoa muito visada. Todo mundo dizia: "Mas você vai aceitar?". E ele fez para sobreviver.

Albemar Araújo: Quando trabalhei nas peças infantis, as grandes estrelas de Leandro não mais estavam, quer dizer, o grupo já sobrevivia um pouco esfacelado, porque Ilza já não fazia parte, Inalda só integrava as peças adultas e Otto, Alna e Isa tinham ido embora do Recife. Mesmo assim, foi muito bom ter participado do Clube de Teatro Infantil porque o grupo continuava unido. A gente tinha cerca de oito dias para estrear uma nova peça. Para entrar no elenco, geralmente, Leandro dava preferência às pessoas que escreviam. Iamos numa sala onde se guardava todo o material de cena e ele dizia: "Olha, vocês escrevam o texto. Agora, o material é este aí". Eram sempre as mesmas máscaras. Acho que, aqui, ele foi quem primeiro usou esse recurso no teatro para crianças. Por um certo período, Leandro monopolizou o teatro infantil. Quer dizer, ninguém pedia pauta para o Teatro do Parque porque aquele espaço era dele e acabou-se. De manhã, de tarde, tinha espetáculo todas as horas que ele queria. Era muito bom, porque estava sempre em atividade. Nós convivíamos com platéias que conduziam o espetáculo. Não que elas tivessem liberdade total, controlávamos essa condução.

Romildo Moreira (da platéia): Lembro que Leandro usava dois nomes para identificar o grupo: Clube de Teatro de Pernambuco quando se referia aos espetáculos adultos e Clube de Teatro Infantil para as peças infantis. Nesse período da montagem do *Duque de Caxias* aconteceram coisas absurdas no Recife, que chegaram a prejudicar o teatro pernambucano. Isso por conta de declarações de figuras importantes no teatro e pessoas que ocupavam espaço na imprensa. A gente sabia que existia uma pressão muito forte principalmente em cima de artistas que estavam naquele momento sendo o foco de visão do público: Leandro, o Teatro de Amadores de Pernambuco, José Francisco Filho com o Grupo Expressão. Em São Paulo, Elis Regina foi obrigada a cantar em praça pública o Hino Nacional depois que voltou de uma temporada de espetáculos em Paris. Aqui, Leandro foi obrigado a montar um espetáculo pago pelo IV Exército, mas as coisas não estavam esclarecidas para o pessoal de teatro. A própria Federação de Teatro de Pernambuco, na época dirigida por Celso Muniz, fez um movimento para acabar não só com Leandro, mas também com outras pessoas da peça, a ponto de muita gente até desistir de fazer teatro.



Ricardo Vauthier, Milton Soares, Walther Holmes, Pascoal Pacheco e Inalda Silvestre em *Duque de Caxias* / 1978
(Foto: arquivo pessoal Inalda Silvestre)

por um bom tempo porque estavam apavoradas com aquela reação. Na realidade, acho que houve uma falta de comunicação por parte da equipe do espetáculo, que não era só do núcleo fixo do Clube de Teatro de Pernambuco. Foram convidadas muitas pessoas: Walther Holmes, fazendo o papel central, Paulo de Góes. O elenco era imenso. E quais eram as queixas? Enquanto todo mundo tentava sobreviver por outras vias, burlando a perseguição da Censura, da Polícia Federal, o Clube estava se vendendo ao Exército. Tudo isso gerava não só queixumes, como também inveja.

Albemar Araújo: Até mesmo porque nada foi economizado pelo IV Exército na produção.

Romildo Moreira (da platéia): Vocês eram muito bem pagos. A produção era caríssima, com figurinos de época.

Albemar Araújo: Queria fazer um outro registro. Foi no Clube de Teatro de Pernambuco que vimos o nosso querido Luiz Lima fazer papéis totalmente diferentes desses que a gente está acostumado a vê-lo fazer hoje em dia como transformista. É inacreditável, mas ele já fez até sargento na peça *O serra velho*, de Leandro. E convencia. Lembro de um mordomo que ele interpretou em *Duque de Caxias*. Quer dizer, um aspecto importante é que vimos o ator Luiz Lima no palco como pouca gente conhece.

Romualdo Freitas: Como era conviver com aquela situação política que o país atravessava e produzir os espetáculos do grupo?

Raimundo Branco: Havia uma preocupação muito grande de Leandro com a produção.

Do mesmo jeito que ainda fazemos algumas vezes, reaproveitava-se figurino e muito dinheiro era investido do próprio bolso. Às vezes, quando um espetáculo tinha um bom retorno financeiro, então, criava-se uma pequena reserva para a próxima montagem. De vez em quando é que se conseguia alguma subvenção e os velhos patrocínios, mais fáceis ainda, porque não existia essa enormidade de grupos. O acesso aos jornais também era melhor, você vê pelo tamanho das matérias publicadas. Sempre existia a ajuda de alguma gráfica, até porque os custos eram menores, apesar do período político ser muito ruim. Mas a gente sabe que o Governo apoiava especialmente projetos de circulação.

Quiercles Santana (da platéia): Citaram que Leandro e Otto escreviam textos infantis. Vocês escolhiam outros autores também e como era o processo de montagem?

Isa Fernandes: Montávamos também peças de Maria Clara Machado, Pernambuco de Oliveira, textos meus que aprendi a escrever através de Leandro. Já em teatro adulto foram montadas peças de Luiz Marinho, que é o nosso autor de maior sucesso⁴, Leandro Filho e Carlos Cavaco.

Raimundo Branco: Leandro sempre incentivou as pessoas a escrever para teatro. Havia essa preocupação de se encenar não só peças de autores consagrados ou textos dele, mas de autores que estivessem começando também.

Leidson Ferraz (da platéia): É verdade que os textos escritos por Leandro eram mais voltados para o universo mágico da criança e os de Otto, mais instrutivos? Queria também saber se as obras de Otto iniciaram o teatro infanto-juvenil e se havia público para elas.

Albemar Araújo: Não sei se havia essa distinção entre os textos de Otto e Leandro, porque só participei da última fase. Realmente, Leandro brincava muito com a fantasia, com o mistério, o terror infantil, aquela coisa de bruxa, caldeirão, o rapazinho, a princesa,

⁴ "A montagem de 'Viva o Cordão Encarnado' pelo Clube de Teatro de Pernambuco, conseguiu obter sucesso do público e da crítica carioca quando se apresentou no Teatro do Sesc na Tijuca, em curta temporada que encerrou dia 17 de julho. Os críticos de teatro Yan Michalski e Tânia Pacheco foram unânimes no reconhecimento do trabalho do grupo e nos elogios dirigidos a (...) 'todo o numeroso elenco que completa, de uma maneira convincente, a paisagem humana imaginada por Luiz Marinho para a sua festa popular da cidade de Timbaúba'. Sob o título 'E Viva (mesmo) o 'Cordão Encarnado' que Pernambuco mandou para a Tijuca', Tânia Pacheco diz em *O Globo* de 8-7-77: 'há uma singeleza extremamente comovente no 'Viva o Cordão Encarnado' que o Clube de Teatro de Pernambuco nos trouxe. A direção de Lúcio Lombardi, reformulada por Leandro Filho, consegue trazer ao palco carioca a ingênua amoralidade do pastoril. Difícil, em consequência das transformações e reformulações sofridas, saber precisamente a quem creditar a simplicidade da montagem (...) Não existe nada gratuito. Não há concessões. O despojamento é total. O trabalho do elenco é perfeito'". (COUTINHO, Valdi. "O sucesso do 'Cordão' na temporada do Rio". *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 de julho de 1977. Diversões/Coluna Cena Aberta. p. 5.).



Rejane Santos e Gamaliel Perruci em *O fantasma azul* / 1977
(Foto: arquivo pessoal Isa Fernandes)

esse era o mundo. Já os espetáculos de Otto, me parece que eram mais voltados para o universo infanto-juvenil, um teatro que realmente sempre existiu, porque já se escrevia para ele. Agora, é para uma faixa etária que está no elo perdido entre o teatro infantil e o teatro adulto. Os jovens não se ligam em teatro porque não foram trabalhados para isso.

Isa Fernandes: A diferença entre o teatro dos dois, é que Otto era mais intelectualizado, vamos dizer assim. Leandro era mais popular, mais simples. Interessante é que as peças de Leandro funcionavam melhor, as crianças participavam mais. Talvez por ele priorizar uma linguagem mais infantil. Chegaram até a dizer que fazíamos teatro para débeis mentais. Porque, enquanto queriam fazer algo intelectualizado, estávamos mergulhados na fantasia, mexendo com a imaginação e a criatividade da criança. Inclusive, *A Pantera Cor de Rosa* era um espetáculo que não tinha texto, só música, dança e mímica, e funcionava bem.

Ilza Cavalcanti: Os pais também gostavam das peças e participavam com os filhos.

Leidson Ferraz (da platéia): Sei que um dos fatores que levou ao término desse grupo foi a falta de financiamento. Conversando com Ilza, ela me falou que naquela época era fácil conseguir patrocínio. Queria saber exatamente como e por quê o teatro perdeu esse contato com os empresários?

Raimundo Branco: Há algum tempo as pessoas voltaram a investir de uma forma diferente no teatro para escola, pensando apenas no dinheiro imediato. Então, começou a se tirar o público do horário tradicional. Se você afasta o público, naturalmente, afasta o investidor.

Romildo Moreira (da platéia): Não existe mais o público infantil dos sábados e domingos

nas casas de espetáculos, porque todas as crianças já foram assistir pela escola. Não foram pelo teatro, mas sim pela farra. É um piquenique, tem coca-cola, pipoca, e o que é melhor; não tem aquela coisa chata chamada aula. Aquele teatro que Ilza e Isa fizeram com o Clube de Teatro Infantil mudou, não para melhorar intelectualmente esse espectador do futuro. Está se criando exatamente uma pessoa voltada para a festa de ir a algum lugar que não seja aquele espaço de pensar, de raciocinar, de crescer, de aprender, de questionar.

Isa Fernandes: O Clube de Teatro Infantil realmente foi importante, porque era o único grupo de teatro profissional dedicado às crianças que existia e, a partir dele, surgiram outros. Essa foi a minha escola.

Clube de Teatro Infantil – Montagens

1967 *O consertador de brinquedos*

Texto: Stella Leonards. Direção: Otto Prado. Elenco: Leandro Filho, Alna Prado, Eurico Lopes, Marilena Mendes (Marilena Breda), Ilza Cavalcanti e Eliezer Ataíde.

1970 *Os visitantes do espaço*

Texto e direção: Otto Prado. Elenco: Albenis Amaral, Renato Lins, Gracita Cavendish, Augusto César, Alna Prado, Ilza Cavalcanti e Eleonora Prado.

O flautim mágico

Texto: Hugo Martins. Direção: Otto Prado. Maquiagem: Alna Prado. Iluminação: Leandro Filho. Cenário: Otto Prado e Jair Miranda. Coreografias: Gracita Cavendish e Alna Prado. Elenco: Alna Prado, Albenis Amaral, Augusto César, Leandro Filho, Maria Salete, Gracita Cavendish e Agenor Coutinho.

1969 *A volta de Chapeuzinho Vermelho*

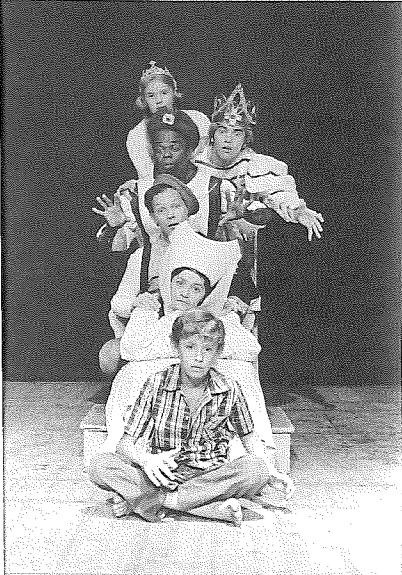
Texto e direção: Otto Prado. Figurinos e maquiagem: Alna Prado. Elenco: Alna Prado, Albenis Amaral, Augusto César e Renato Lins.

O jacaré azul

Texto: Medeiros Cavalcanti. Direção e cenário: Otto Prado. Iluminação: Leandro Filho. Figurinos: Alna Prado.

1971 *Alice no país das maravilhas*

Texto, cenografia e direção: Otto Prado. Iluminação: Leandro Filho. Figurinos: Alna Prado. Cenários: Otto Prado, Alna Prado, Jair Miranda e Antônio José. Elenco: Alna Prado, Roberto Ramos, Eliezer Ataíde, Ilza Cavalcanti, Rejane Siqueira, Augusto César, Albenis Amaral, Tácito Borralho, Eraldo Ramos, Rogéria Feitosa, Maria Emilia, Isabel e Eleonora Prado.



Maria Emilia, J. Lago, Cláudio Luiz, Juracy Moraes, Ilza Cavalcanti e Eronildo Gomes em *O reizinho Boko Moko* / 1972
(Foto: arquivo pessoal Otto Prado)

Os três palhacinhos

Texto: Otto Prado. Direção, figurinos, cenário, maquiagem e sonoplastia: Alna Prado. Iluminação: Leandro Filho. Elenco: Alna Prado, Albenis Amaral, Tácito Borralho, Ivo José, Rogéria Feitosa e Eleonora Prado.

O ratinho preguiçoso

Texto: Leandro Filho. Direção: Otto Prado. Figurinos: Alna Prado. Música: Luciano Pimentel. Elenco: Gracita Cavendish, Ozita Araújo, Eliezer Atáide e Agenor Coutinho.

1972 O macaco bom de bola

Texto: Leandro Filho. Direção: Otto Prado. Música: Everardo Sena. Figurinos e maquiagem: Alna Prado. Cenário: Otto Prado, Alna Prado, Jair Miranda e Antônio José. Elenco: Renato Lins, Maria Emilia, Inalda Silvestre, Gracita Cavendish, Augusto César, Everardo Sena e Helena Rego.

O reizinho Boko Moko

Texto, iluminação e direção: Leandro Filho. Figurinos e maquiagem: Alna Prado. Sonoplastia: Otto Prado. Cenário: o grupo. Elenco: Ilza Cavalcanti, Juracy Moraes, J. Lago, Maria Emilia, Eronildo Gomes e Cláudio Luiz.

O coelhinho falador

Texto: Leandro Filho e Otto Prado. Direção e sonoplastia: Otto Prado. Figurinos e maquiagem: Alna Prado. Iluminação: Leandro Filho. Cenário: Otto Prado e Alna Prado. Elenco: Alna Prado, Everardo Sena, Isa Fernandes, Rogéria Feitosa, Rejane Santos, Inalda Silvestre, Isabel e Ada.

Perdidos no espaço

Texto e direção: Otto Prado. Elenco: Isa Fernandes, Albenis Amaral, Alna Prado, Eleonora Prado, André Andrade e Augusto César.

1973 Uma história para o Conde Gato

Roteiro e direção: Otto Prado. Máscaras e figurinos: Alna Prado. Elenco (em constante revezamento): Alna Prado, Albenis Amaral, Inalda Silvestre, Juracy Moraes, Isa Fernandes, André Andrade, Rogéria Feitosa, Ilza Cavalcanti, José Soares, Flávio Costa, Renato Lins, Everardo Sena, Eleonora Prado, Isabel, Ada, Rejane Santos, Maurício Valença e Helena Rego.

A Pantera Cor de Rosa

Texto, direção e sonoplastia: Otto Prado. Figurinos e máscaras: Alna Prado. Iluminação: Leandro Filho. Cenários: Otto Prado e Alna Prado. Elenco: Flávio Costa, Alna Prado, Isa Fernandes, Sérgio Maciel, Roberto Lima, Paulo Bispo, Inalda Silvestre, Eleonora Prado e José Sales.

1974 Branca de Neve e os sete anões

Adaptação e direção: Otto Prado. Ce-

nários: Alna Prado. Elenco: Alna Prado, Inalda Silvestre, José Soares, Edson Almeida, Isa Fernandes, Eleonora Prado, Ozita Araújo, Ada, Rejane Santos, Jonira Máximo e Ilza Cavalcanti.

A coragem da Formiguinha Fifi

Texto: Isa Fernandes. Direção: Leandro Filho. Elenco: Isa Fernandes, Rejane Medeiros, Ozita Araújo, Carlos Alberto e Paulo Bispo.

1976 O reizinho Boko Moko

Texto, direção e cenário: Leandro Filho. Elenco: José Soares, Ozita Araújo, Luiz Lima, Rejane Santos, Uirandey Lemos e Leonardo Camillo.

Na escolinha da Vaquinha Isabela

Texto, direção e cenário: Leandro Filho. Direção musical e coreografia: Isa Fernandes. Elenco: Isa Fernandes, Ozita Araújo, Inalda Silvestre, Carlos Alberto, José Sales, José Soares, Rejane Santos, Leonardo Cândido e Ilza Cavalcanti.

O coelhinho colorido

Texto e direção: Leandro Filho. Cenário: Leandro Filho e Isa Fernandes. Figurinos: Janice Lobo. Direção musical e coreografia: Gracita Cavendish. Elenco: Isa Fernandes, Rejane Santos, Inalda Silvestre, Ada de Azevedo, Tarciso Sá, Marcelo Malta (substituído por Carlos Alberto) e Leonardo Camillo.

1977 O fantasma azul

Texto: Isa Fernandes e Leandro Filho. Direção: Isa Fernandes. Elenco: Gamaliel Perruci, Jamysson Marques, Jonira Máximo, Uirandey Lemos, Nelson e Rejane Santos.

A volta de Chapeuzinho Vermelho

Texto: Otto Prado. Direção: Leandro Filho. Elenco: Isa Fernandes e Paulo Bispo, entre outros.

Planeta das bruxas

Texto e direção: Leandro Filho. Elenco: Inalda Silvestre, Ozita Araújo, Jonira Máximo, Luiz Lima, Carlos Alberto e Rejane Santos.

Os visitantes do espaço

Texto: Otto Prado. Direção: Leandro Filho. Figurinos: Ozita Araújo. Iluminação: Círcero Paulo. Elenco: Tarciso Sá, Ângela Serpa, Rejane Santos, Carlos Alberto, José Raimundo (Raimundo Branco) e Marcos Oliveira.

Uma história para o conde

Gato

Roteiro e direção: Leandro Filho. Direção: Leandro Filho. Elenco (em constante revezamento): Jamysson Marques, Paulo Rubem (Paulo Rubem Santiago), Rejane Santos, Conceição Silva, Mônica de Lourdes, Carlos Alberto, Gilson Santana (Mestre Meia-Noite), Jorge Pacheco, Tarciso Sá, Graça Azevedo, Graça Rodrigues, Albemar Araújo, Fábio Costa, Gamaliel Perruci, José Brito e Jonira Máximo, entre outros.

O rato que queria ser marinheiro

Texto: Isa Fernandes. Direção e cenário: Leandro Filho. Direção musical: Paulo Rubem (Paulo Rubem Santiago). Elenco: Rejane Santos, José Raimundo (Raimundo Branco), Graça Rodrigues, Marcos Oliveira e Carlos Alberto.

O macaco bom de bola

Texto, direção e cenário: Leandro Filho. Direção musical: Gamaliel Perruci Júnior. Coreografia: Uirandey Lemos. Elenco: Tarciso Sá, Jonira Máximo, Gutemberg, Graça Rodrigues, Rejane Santos e Marcos Oliveira.

Planeta dos palhaços

Texto: Pascoal Lourenço. Direção: Leandro Filho. Cenários e figurinos: Diva Pacheco. Produção: Paulo Góes. Elenco: Paulo Mendonça, Eduardo Mendonça, João Ferreira, Pascoal Pacheco, Flávio Mendonça, Carmem, Vanusa, Vilma, Sévio Mendonça, Luciana, Rui, Carlos, Flávio, Graça, Severino Mendonça e Robson Pacheco.

A volta do Camaleão Alface

Texto: Maria Clara Machado. Direção e sonoplastia: Leandro Filho. Cenário: Amaro Camelio. Figurinos: Ozita Araújo. Elenco: Marcos Oliveira, Gamaliel Perruci, Cida Melo, Conceição Silva, Tonico Santos, Biu Mendonça, Roberto Lessa, Flávio César, Carlos Brito e Djalma Almeida.

1979 O boi e o burro no caminho de Belém

Texto: Maria Clara Machado. Direção e iluminação: Leandro Filho. Figurinos: Ozita Araújo. Sonoplastia: Gamaliel Perruci. Elenco: Gamaliel Perruci (substituído por José Brito), Walter Boa Vista, Sandra Ribeiro, Biu Mendonça, Luiz Carlos, Marcos Souza, Tony Cedrin, Marcos Oliveira, Conceição Silva, Silvia Regina, Naná Marques, Lúcia Heleena, Keila Costa e Roberto Vasconcelos.

No planeta das bruxas

Texto, direção e cenário: Leandro Filho. Figurinos: Ozita Araújo. Luz: Antônio José. Som: Gamaliel Perruci. Elenco: José Sales, Graça Rodrigues, Conceição Silva, Carmem Martine, Fátima Pink, Walter Boa Vista e Mônica de Lourdes.

Uma viagem ao reino das formigas

Texto: Flávio Cesar Nascimento. Direção: Leandro Filho. Figurinos: Ozita Araújo e Gamaliel Perruci Júnior. Cenário: Gamaliel Perruci Júnior. Elenco: Gamaliel Perruci Júnior, Flávio Cesar, Djalma Almeida, Luiz Almeida, Cida Melo, Carmem Martins, Graça Rodrigues, Conceição Silva, Ivaldo Souza e Walter Boa Vista.

O fantasma azul

Texto: Isa Fernandes e Leandro Filho. Direção: Leandro Filho. Cenário: Amaro Camelio. Figurinos: Ozita Araújo. Luz: Antônio José. Som: Gamaliel Perruci. Elenco: Izilda Wolpert, Luciano

Roberto, Raimundo Branco, Paulo André, Walter Boa Vista, Ismênia Maurício e Cláudia.

1980 Macaqueba contra a poluição

Texto e direção: Leandro Filho. Elenco: Flávio Cesar, José Soares, Conceição Silva, Carlos Alberto, Walter Boa Vista e Tony Cedrin.

Uma eleição na floresta

Texto e direção: Leandro Filho. Cenários e figurinos: Ozita Araújo. Iluminação e sonoplastia: Antônio José. Elenco: Lívio Júnior, Carlos Alberto, Paulo André, Conceição Silva, Paulo de Tarso Lins, Walter Boa Vista, Ivaldo de Souza e Jane Lion.

O planeta dos palhaços

Texto: Pascoal Lourenço. Direção: Leandro Filho. Elenco: Paulo de Tarso Lins, Silvana Bianchi, Conceição Silva, Luiz de França, Biu Mendonça, Jonira Máximo, Paulo André, George Souto Maior, Djalma Almeida, Rita de Cássia Lins e Silva, Hideraldo Almeida, Carolina Máximo, Luciana e Andréa Barros.

1981 A coragem da Formiguinha Fifi

Texto: Isa Fernandes. Direção: Leandro Filho. Elenco: Gisela Queiroga, Jane Neves, Conceição Silva, Manoel Santana e Biu Mendonça.

O mundo maravilhoso dos brinquedos

Texto: Walkírio Gadella. Direção: Leandro Filho. Assistente de direção: Inália Silvestre. Contra-regra: Walter Boa Vista. Cenários: Luís Benjamim. Iluminação: Antônio José. Guarda-roupas e maquiagem: o grupo. Cartazes: Ana Julieta. Elenco: Manoel Santana, Conceição Silva, Walter Boa Vista, Marcos Souza, George Souto Maior e Jane Neves.

Vamos salvar Papai Noel



Ilza Cavalcanti e crianças da platéia em *Filha de bruxa não é bruxinha / 1986* (Foto: arquivo pessoal Ilza Cavalcanti)

Texto: Flávio Cesar. Direção: Leandro Filho. Elenco: Marcos Oliveira, Paulo André, Mílvia Pereira, Tony Batista, Silvia Regina e Brivaldo Loreto.

1982 O coelhinho falador ou um lobo muito doido

Texto: Otto Prado e Leandro Filho. Direção, cenário, iluminação e sonoplastia: Leandro Filho. Figurinos: Ozita Araújo. Elenco: Brivaldo Loreto, Conceição Silva, Paulo André, Conceição Barros, Jane Neves, Marcelo e Walter Beltrão.

O rato que queria ser marinheiro

Texto: Isa Fernandes. Direção, cenário, iluminação e sonoplastia: Leandro Filho. Figurinos: Ozita Araújo. Elenco: Marcão, Leandro Filho, Walter Beltrão, Paulo André, Marcelo e Jane Neves.

Lute ratinho

Texto, direção, cenário e sonoplastia:

Leandro Filho. Figurinos: Ozita Araújo. Elenco: Marcelo Filho, Paulo André, Marcão, Olga Leite, Jane Neves e Elenita.

1983 *O fantasma azul*

Texto: Isa Fernandes e Leandro Filho. Direção: Leandro Filho. Elenco: Marcelo Messias, Jandira Maria, Edna de Cássio, Rosângela Melo, Guilherme Silva e Marcos Antônio.

Clube de Teatro de Pernambuco – Montagens

1976 *Viva o cordão encarnado*

Texto: Luiz Marinho. Direção: Lúcio Lombardi, posteriormente reformulada por Leandro Filho. Assistente de direção: Leandro Filho. Contra-regra: Jamysson Marques. Guarda-roupa: o grupo. Iluminação: Cícero Paulo. Músicos: Cordeiro, Sol e Laerte (os dois últimos substituídos por Fernando e Edson). Elenco: Paulo Bispo, Ilza Cavalcanti, Leandro Filho, Ozita Araújo, Renate Santos, José Soares, José Sales, Inalda Silvestre, Maria da Conceição (Conceição Silva), Tarciso Sá, Idalito Vidal, André Andrade, Carlos Alberto, Cardoso, Heloisa Bandeira, Isa Fernandes, Álvaro Heleno, Leonardo Camillo, José Domingos, Holmes Wандерley, Raimundo Branco e Rosemary (após várias substituições, participaram ainda Vânia Simonetti, Luiz Lima, Paulo Rubem Santiago, Jamysson Marques, Geane Bezerra, Uirandey Lemos, Edjane Campos, Graça, Jonira Máximo, Carlos Carvalho, Buarque de Aquino, Rosário Austregésilo, Ângela Serpa, Brivaldo Loreto, Roberval Santos, Roberto Vasconcelos e Adriano Marcena). Atores extras: Walter Boa Vista, José Marcos, Jorge Pacheco e Sidrônio Vasconcelos.

1977 *O serra velho*

Texto e direção: Leandro Filho. Cenário: Walkírio Gadelha. Figurinos: o gru-

po. Iluminação: Cícero Paulo. Assistente de direção: Jamysson Marques. Elenco: Ozita Araújo, Luiz Lima, Marcos Oliveira, Marcos Souza, Walkírio Gadelha, Aldo Rosas, Paulo Bispo, Inalda Silvestre, Tarciso Sá, Walter Boa Vista, Carlos Alberto, Djanira Mattos, Roberval Filho, Guaraci Marinho, Genivaldo Rosas, José Sales e Raimundo Branco.

1978 *Duque de Caxias*

Texto: Carlos Cavaco. Direção: Leandro Filho. Figurinos: Diva Pacheco. Assistente de direção: Jamysson Marques. Cenários: Antônio José. Sonoplastia: Pedro de Souza. Maquiagem: Múcio Catão. Operação de luz: Leandro Filho e Cícero Paulo. Produção: 5ª Seção do IV Exército. Elenco: Inalda Silvestre, Ricardo Vauthier, Walther Holmes, Milton Soares, Pedro de Souza, Genivaldo Rosas, Tarciso Sá, Sérgio Sardou, Idalito Vidal, Ilza Cavalcanti, Walkírio Gadelha, Gina Brandão, Jonira Máximo, Carlos Alberto, Roberval Filho, Albemar Araújo, Iganilza Santos, Mercês Medeiros, Carmen Lucia Duque, Luiz Lima, Marcos Oliveira, Álvaro Heleno, Hermógenes Araújo, Fábio Costa, Jamysson Marques, Paulo Fernando Góes, Pascoal Pacheco e Diva Pacheco. Realização em parceria com o IV Exército e o Serviço Nacional de Teatro.

1981 *Viva o cordão encarnado*

Texto: Luiz Marinho. Direção: Leandro Filho. Guarda-roupa: o grupo. Cenário: Aluizio Santana. Iluminação: Leandro Filho e Antônio José. Músicos: Cordeiro, Sol e Edson. Elenco: Paulo Bispo, Leandro Filho, Ilza Cavalcanti, Ozita Araújo, Gisela Queiroga, Bill Mendonça, Genivaldo Rosas, Inalda Silvestre, Jane Neves, Djalma Almeida, Walkírio Gadelha, George Souto, Gilda Maria, Rogério Ferreira, Graça Rodrigues, José Soares, Jonira Máximo, Walter Boa Vista, Manoel Santana, Erinaldo Souza e Icleiber.

Teatro Assimétrico do Recife - Tare / Marcus Siqueira Produções Artísticas



Edna Rodrigues, Hélida Macedo, Giselda Garret, Didha Pereira, Carmelita Pereira, Marcus Henauth e Ivson Santiago em *Pequenas estórias: fantasia* / 1981 (Foto: Gilberto Marcelino)

Em busca da função social

por Petrúcio Nazareno*

O meu encontro com o Teatro Assimétrico do Recife, que depois se denominou Marcus Siqueira Produções Artísticas numa justa homenagem ao saudoso e politicamente correto encenador Marcus Siqueira, dos mais importantes e talentosos homens de teatro que Pernambuco conheceu, deu-se através de Didha Pereira, um dos idealizadores e mentor do grupo. O Teatro de Santa Isabel foi palco desse frutífero encontro.

Um menino jovem com olhos muito vivos, voz doce, suave e serena, escondia em seu interior um verdadeiro vulcão. Um vulcão de criatividade, ousadia, coragem e força, que me emocionava constantemente. E me encantava... Isso me fez elegê-lo como meu parceiro favorito para as minhas futuras criações na área das artes cênicas.

Ele era ainda muito inexperiente, mas cheio de vontade de aprender. Atento, antenado a tudo que acontecia em seu redor. Um verdadeiro homem do seu tempo. No Teatro de Santa Isabel, representando um "cantador" no espetáculo *Recife atamanhando-se*, ele se entregou inteiro e generosamente ao público, com uma partitura vocal e corporal surpreendente. Tinha apenas 21 anos. Um ator completo, com muitos planos e projetos para a cena pernambucana.

O Teatro Ambiente estava se reestruturando e eu necessitava ter no grupo uma pessoa que pudesse me auxiliar nos trabalhos que vinha desenvolvendo no Museu de Arte Contemporânea – MAC. Eu havia montado *O homem da vaca e o poder da fortuna*, do mestre Ariano Suassuna. Didha substituiu um ator desse espetáculo com uma performance fantástica. Nossa montagem tinha uma direção de arte inspirada no medieval e no Armorial.

Pensei que, como tantos outros colegas, ele seria extremamente desorganizado, indisciplinado, vaidoso, inconseqüente, cheio de ganância, egoísmo e preguiça, porém, mais uma vez, me surpreendi. Um garoto de origem humilde que fugiu da fome em uma pequena cidade – São Benedito do Sul – do interior, morando em um dos bairros mais pobres e marginalizados da cidade do Recife – Coelhos – trazia uma bagagem intelectual e uma vontade de trabalhar, com disciplina e de forma sistematizada, que contagava a todos que dele se aproximavam.

*Foi diretor artístico do Teatro Assimétrico do Recife/Marcus Siqueira Produções Artísticas, assumindo ainda funções como cenógrafo e figurinista. Também foi diretor artístico do Teatro Ambiente do MAC.

Foram muitos os projetos elaborados por nós. Tentei roubá-lo do Tare e do Teatro Hermilo Borba Filho, mas ele só saiu do último. E assim mesmo porque Marcus exigia exclusividade. Um dos nossos projetos mais importantes foi a montagem de *Chico rei*, com consultoria de Pedro Nicácio, Maria da Paz e Rogério Breuel. Na mesma linha de pesquisa montamos *Ritual – rito atual*, um espetáculo muito ousado. Dessa vez contamos com a consultoria de Fernando Limoeiro.

Terminei me envolvendo tanto com os sonhos e as idéias daquele homem/menino, que acabei participando do Tare que, como o próprio nome já dizia, não tinha simetria, não obedecia a linhas filosóficas, políticas, mas, contraditoriamente, procurava encontrar uma função para o teatro que extrapolasse a artística ou divertional, através da popularização do mesmo. Isso para mim era um desafio a ser vivenciado e deglutido.

Essa popularização era o objetivo principal daquele grupo. Ele pretendia fazer um teatro com o povo e para o povo, mas um teatro de qualidade e que estivesse vinculado à sua realidade. Assim como propiciar à população a possibilidade de exercer um fazer teatral, ainda que como experimento, ou para criticar o seu contexto social, recriando-o e fazendo com que se refletisse o presente em busca de um futuro melhor. Esse grupo sempre trabalhou acreditando e tentando fazer com que o teatro cumprisse a sua função social. Nem que fosse ao menos no que se referia à mobilização e sociabilização, através da organização e discussão de idéias em prol da construção de um mundo melhor e mais justo.

Todos os projetos implementados tentavam fazer com que a sociedade, principalmente seus segmentos mais carentes, tivesse acesso aos bens culturais. Montamos *Eu chovo, tu choves, ele chove; A feira e Por amor... eu me aniquilo* (*Danação*). Deixamos outros tantos projetos no caminho, mas a minha ligação com o grupo não se acabou, afastei-me por motivos profissionais, mas soube depois que ele concretizou a Caravana de Teatro Popular; o Andanção, já na Feteape; e os projetos de teatralização de obras de artes plásticas contemporâneas, através do MAC, quando eu e Mary Gondim já tínhamos nos afastado do museu.

Recentemente fui convidado para participar de outro projeto denominado *NegroRei*, achei que seria meu reencontro com o Tare, mas me decepcionei. O grupo parecia ter acabado, a administração dos egos foi a coisa mais difícil que já enfrentei, mas valeu pelo reencontro com Didha, agora já maduro, mas ainda com a mesma vitalidade e garra. Valeu também pela criação do grupo de Artistas Independentes e pelo teatro em si, pois já dizia Fernando Pessoa: "Tudo vale a pena quando a alma não é pequena".

Teatro Assimétrico do Recife - Tare / Marcus Siqueira Produções Artísticas

Data: 31/03/1998.¹ **Mediator:** José Manoel. **Expositores:** Didha Pereira, Carmelita Pereira e Odé Félix.

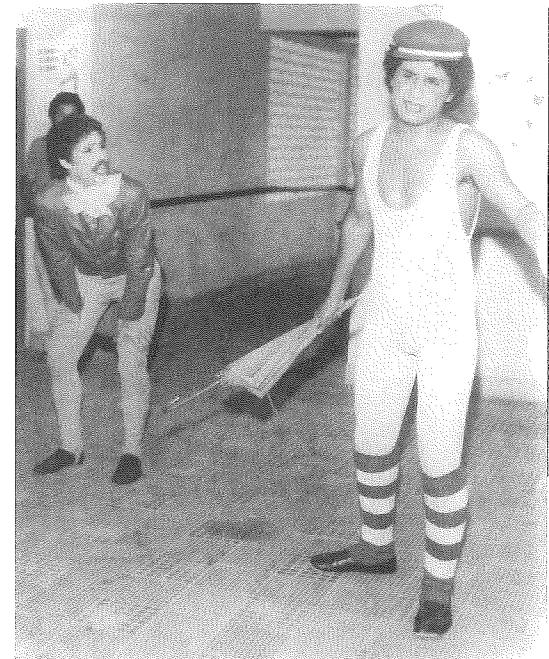
José Manoel: Vi espetáculos do Tare quando o grupo se chamava Teatro Assimétrico do Recife, antes de ser a Marcus Siqueira Produções Artísticas. O 1º foi Recife atamanhando-se, no Teatro de Santa Isabel e, depois, quando nós do Teatro Experimental de Olinda fizemos o encerramento do Curso sobre Noções Básicas de Teatro, em outubro de 1976, no Teatro do Bonsucesso, vocês que se apresentaram por lá, com essa mesma peça. A partir daí, vi todos os espetáculos que fizeram. Queria chamar Didha Pereira e toda a sua trupe para um bate-papo.

Didha Pereira: Estou no grupo desde a fundação em 1975 e continuo até hoje. Na realidade, o grupo mudou de nome, não é mais Teatro Assimétrico do Recife, hoje, chama-se Marcus Siqueira Produções Artísticas. Essa foi uma forma que encontramos de homenagear uma das pessoas que mais contribuiu para o grupo alcançar sucesso. Tínhamos muitas dificuldades. Para vocês terem uma idéia, as pessoas não entravam no grupo já para fazer um espetáculo, a gente lavava os banheiros, cuidava da água, do café, levava recados, matéria para os jornais, até chegar no estágio de ir, de fato, para o palco. Marcus Siqueira foi nosso professor, nosso guru, nos deu a formação política. Quando ele morreu em 1981, resolvemos homenageá-lo e mudamos o nome do Teatro Assimétrico para Marcus Siqueira Produções Artísticas.² A gente sempre ouvia dizer das tendências que cada grupo

¹ Nessa noite, também subiram ao palco Márcia Menezes e Luciana Cavalcanti.

² "No final da década de 60, paralelo ao seu trabalho junto ao Teatro Novo, Marcus Siqueira desenvolveu uma experiência periférica centralizada em morros e alagados. (...) Para Marcus, o potencial existente em nós, somado à nossa vivência em um bairro considerado um desafio por ser marginal/maldito (...) era tudo que ele necessitava para pôr em prática um ousado projeto: montar um espetáculo com dois elencos, um composto por pessoas informadas, técnicas, com grande bagagem cultural e com um nome já respeitado no meio teatral, como eram os casos de Sérgio Sardou, de Carlos Varella e outros; outro composto por nós dos Coelhos que, desconhecíamos, quaisquer técnicas teatrais e não tínhamos, pelo menos, formação intelectual/cultural. Jesus de Novo estreou e foi sucesso. (...) Ainda com Marcus, participei das montagens de *O uivo, A fossa, A incelença e Auto da Compadecida* (...). Afastado do meio teatral, por algum tempo, resolvi fundar o Assimétrico e novamente ele me deu uma grande força (...) Hoje estreamos mais um espetáculo, dando continuidade ao nosso trabalho, e é uma pena que ele não esteja aqui novamente, presente na primeira fila (...). Cada vez que subirmos ao palco, dedicaremos a ele nosso desempenho e lembrando seus ensinamentos, procuraremos sempre a perfeição (...)." (PEREIRA, Didha. "Dedicação de *Eu Chovo, tu choves, ele chove à Marcus Siqueira*". Recife, documento lido na estréia do espetáculo em 24 de maio de 1981 – Arquivo Feteape).

Fábio Costa e Didha Pereira em *Eu chovo, tu choves, ele chove* / 1979
(Foto: arquivo pessoal Didha Pereira)



seguia: Marcus Siqueira faz a linha que resiste, que critica; o Vivencial faz a linha do desbunde. Criamos um grupo que não seguia linha nenhuma, por isso assimétrico, no qual as linhas não se encontravam. Era uma trupe de todas as tendências.

Carmelita Pereira: Também estou no grupo desde que ele foi fundado e participei como atriz de quase todas as montagens. Lembro que as pessoas ficavam muito receosas de me convidar para trabalhar porque pensavam que eu era exclusiva da Marcus Siqueira. Na verdade, sou dos grupos que me convidarem e tiverem uma boa proposta de trabalho. Só depois que eu fiz minha 1ª peça fora da Marcus, *A família Ratoplan*, infantil de Luiz Marinho, com direção de Rogério Costa, em 1987, outras companhias começaram a me convidar.

Odé Félix: Entrei na Marcus Siqueira a partir de 1987. Quando não estou em cena, faço programação visual, confecção de adereços ou qualquer outra atividade que seja nos bastidores, porque tivemos uma formação de grupo, trabalhando em todas as áreas. Claro que, como em qualquer família, existiam brigas, mas eram resolvidas internamente. Esse era um grupo papa festivais, a Marcus Siqueira sempre arrastava prêmios.³

³ Entre as principais premiações, destacamos *Pequenas estórias: fantasia*: prêmio de atriz revelação para Hélida Macedo no I Festival de Teatro do Recife./*Por amor... eu me aniquilei*: prêmio de melhor espetáculo no IV Festival de Teatro de Bolso./*A feira*: prêmio de melhor atriz para Carmelita Pereira no V Festival de Teatro de Bolso; prêmio de melhor ator para Ferraz Júnior na XI Mostra Nacional de Teatro Amador Brasileiro, em Campina Grande (PB)./*O menino sonhador*: prêmio de melhor maquiagem e menção honrosa para a atriz Ana Márcia Melo no Festival de Teatro Infantil do SESI, em João Pessoa (PB); prêmios de melhor atriz para Silvana Miranda, ator para Odé Félix, figurino, cenografia, direção e melhor espetáculo do júri popular na Mostra Nordestina, em Maceió (AL)./*O paraíso é azul?*: prêmios de melhor texto e espetáculo no XVI Festival Nacional de Teatro, em Ponta Grossa (PR); prêmio de melhor espetáculo do III Festival Brasileiro de Teatro Infantil, em João Pessoa (PB).

Didha Pereira: Nossa objetivo era transformar o grupo num grande caldeirão com muitas tendências. No decorrer dos anos, a equipe agregou pessoas muito distintas, por exemplo, Nazareno Petrúcio, que já possuía uma estética definida, considerada uma pessoa de muito bom gosto; Anita Batista, que vinha de uma experiência de teatro popular; eu, que já tinha tido experiências das mais distintas com o Teatro Novo, grupo liderado por Marcus Siqueira. Fora uma série de outras pessoas que nos deram muita força quando começamos, por exemplo, Fernando Augusto, Carlos Varella, Marcelo Peixoto. Pensávamos em fazer um trabalho em que todo mundo pudesse discutir e fazer tudo, claro que cada um dentro das suas limitações, um grande aprendizado. A gente não apenas vestia um figurino, mas se discutia a concepção dele. Muitas vezes a gente errava, mas em conjunto. Quando surgimos, havia uma repressão muito grande e as pessoas tinham muito medo de se expor. Marcus Siqueira, por exemplo, era muito perseguido. Acho que talvez por isso Dom Hélder tenha colocado o Teatro Novo lá no Palácio do Bispo. Pois o Teatro Assimétrico deriva do Teatro Novo, onde eu, Carmelita e Anita tivemos nossa experiência inicial em teatro; e do Teatro Popular dos Coelhos, que fazia um trabalho ligado à população mais carente do bairro, onde o teatro era utilizado muito mais como um instrumento de conscientização.⁴ O núcleo central do Teatro Assimétrico do Recife era formado por mim, Carmelita Pereira, Antônio Roosivelt, Juraci Vicente, Anita Batista, Geasy Brandão, José Alves e Carminha Holanda, que posteriormente foi substituída pela irmã, Mônica Holanda. Em 1976, depois que estreamos o espetáculo *A flor da noite*, ficamos muito animados e queríamos fazer coisas melhores. Então, pegamos um cordel, vários outros poemas e montamos um espetáculo chamado *Recife atamanhando-se*, uma ousadia, porque nós não sabíamos nem como criar uma espinha dorsal para amarrar todos os poemas, mas queríamos prestar uma homenagem ao Recife. A gente queria ousar mais e, em 1977, resolvemos fazer um espetáculo chamado *Quero talvez uma néga*, mas o texto foi proibido porque tinha várias conotações: podia

⁴ "Desde que o grupo foi fundado, em 1968, suas peças têm circuito obrigatório pelos subúrbios do Grande Recife. No início, o trabalho era ligado à Arquidiocese de Olinda e Recife. Logo que D. Hélder assumiu, após o golpe de 64, fundou conselhos de moradores em diversos bairros, com a chamada 'Operação Esperança'. A partir desses conselhos foram formados os grupos de teatro que todos os anos reuniam-se para a apresentação de seus espetáculos no prédio anexo ao 'Palácio do Bispo', nas Graças. Marcus Siqueira, teatrólogo, que fazia um trabalho de 'resistência', passou a assessor cultural de D. Hélder. 'Foi uma época muito difícil', diz Didha Pereira, 'tivemos vários textos proibidos'. Indagado se a ligação com a diocese implicava temáticas pastorais, respondeu: 'De forma alguma, tínhamos toda liberdade, a Arquidiocese era apenas um órgão aglutinador'. Aliás, a identificação com textos que problematizem o cotidiano da comunidade parece ser consenso no grupo. A 'função social' da arte é unânime no elenco. 'As pessoas têm que sair do teatro dizendo alguma coisa além de que o vestido da vizinha era mais feio', diz Didha. Afirma rejeitar o panfletarismo, na opção por um trabalho mais engajado, 'profundo'. 'Temos que provar que os Coelhos não é um lugar de marginais e maconheiros, que também temos atividades culturais', arremata o diretor". FERNANDES, Maria Cristina. "O palco do povo". *Suplemento Cultural do Diário Oficial – PE*. Recife, julho de 1988, p. 5.).



Giselda Garret, Edna Rodrigues, Carmelita Pereira, Marcelo Malta, Marcus Henauth e Romildo Moreira em *Eu chovo, tu choves, ele chove* / 1981 (Foto: arquivo pessoal Romildo Moreira)

ser uma negra mesmo e parecia ter um teor racista; ou podia também ser aquela história do jogo, que você ganha uma, perde outra e aí faz um 3º jogo, que a gente chama de "a néga", para ver quem ganha. Partimos, então, para *A volta do Camaleão Alfase*, o nosso 1º trabalho infantil, área em que a gente iria praticamente se especializar anos mais tarde. Logo depois, resolvi escrever a peça *Os excepcionais ou a maravilhosa cueca*, baseada na experiência que vivi quando fui seqüestrado, em junho de 1973. Foram seis meses desaparecido. Minha família desesperada atrás de mim. Eu era muito ingênuo. Na época, não tinha nenhuma formação política e achava uma loucura aquilo tudo que estava acontecendo, não sabia o porquê. Na 1ª vez que um oficial veio me visitar, desde o dia anterior eu estava sangrando pelo nariz, porque dormia no chão. Disse para ele: "Tem um rapaz aí que é vizinho da minha tia. Eu podia mandar um recado para ela?". "Pode, amanhã ele vem aqui e você manda o recado", ele respondeu. No outro dia, às 5h da manhã, acordei com um cara dando um murro no meu ouvido: "Acorda, pôrra! Veste a roupa". Vendaram meu rosto, me colocaram num avião e me mandaram para outro lugar. Só vim saber que era Brasília, no Presídio de Investigação Criminal – PIC – quando fui libertado. Era dezembro de 1973, perto do Natal, e finalmente voltei para o Recife, reencontrei minha família. Essa experiência estava em *Os excepcionais ou a maravilhosa cueca*, montagem apresentada na sede do DCE e bastante prestigiada por estudantes universitários. Em 1979, montamos o espetáculo *Eu chovo, tu choves, ele chove*, de Sylvia Orthoff, que Nazareno Petrúcio dirigiu. Nesse período, as pessoas entravam, saíam, brigava-se muito, como Odé falou. Tanta discussão acirrada nos fazia crescer como grupo, aprender a respeitar idéias opostas. Em parceria com o Teatro Ambiente do MAC, apresentamos no Museu de Arte Contemporânea, *Ritual – rito atual*. Por conta do sucesso desse espetáculo, fomos convidados para inaugurar o Teatro Joaquim Cardozo, da UFPE, e participamos do



Didha Pereira, Ivison Santiago, Carlos Brito, Carmelita Pereira e Max Almeida em *Por Amor... eu me aniquilo* / 1983
(Foto: arquivo pessoal Didha Pereira)

Festival Internacional de Arte que aconteceu em Salvador

José Manoel: Lembro que vocês participaram já como Marcus Siqueira Produções Artísticas do II Festival de Teatro do Recife, realizado pela Casa do Artista.

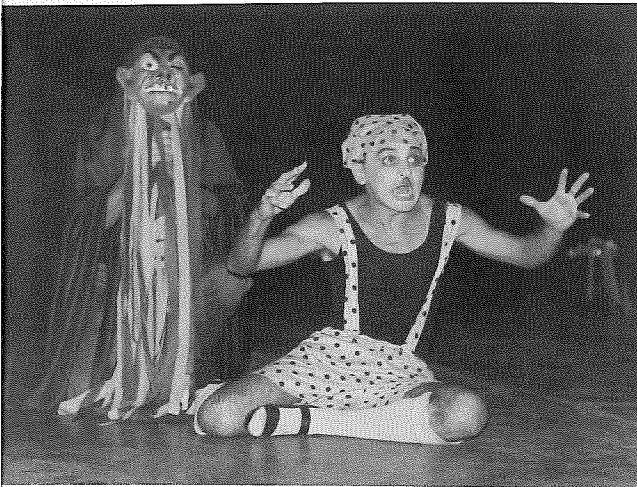
Didha Pereira: Isso foi em 1982 com o espetáculo infantil *As meninas e o cedro*, quando o grupo melhor se firmou, reunindo pessoas que queriam fazer um trabalho diferente. Ganhamos vários prêmios: melhor atriz, Lúcia Machado; melhor ator, Antônio Roosivelt; e o prêmio especial do júri. Ainda tínhamos no elenco, José Brito e os estreantes Márcia Menezes, Hélida Macedo e Sílvio Pinto. Depois desse trabalho, vieram *Por amor... eu me aniquilo*, de Valdi Coutinho, e *A feira*, de Lourdes Ramalho, que a gente montou duas vezes. Em seguida, enveredamos pelo teatro infantil, com alguns textos meus: *Pequenas estórias: fantasia*, que curiosamente até transformou-se num espetáculo adulto; *Vamos brincar?*, *O menino sonhador* e *O paraíso é azul?*. A *Branca de Neve* e os sete anões, realização conjunta com a Lumiart Produções, de Rui Costa, foi um investimento nosso no universo dos contos de fadas. Fizemos muito teatro infantil, a gente se especializou nessa área. Participamos também de vários festivais em muitos estados: Rezende, no Rio de Janeiro; Ponta Grossa, no Paraná; João Pessoa e Campina Grande, na Paraíba; a Mostra Nordestina de Maceió, em Alagoas; o Festival Nacional de Teatro de São Mateus, no Espírito Santo. Nos orgulhávamos e tínhamos um certo bairrismo porque sempre os atores e atrizes pernambucanos eram premiados. Apesar de fazermos um teatro infantil que não era o ideal, nos parecia ser o melhor do Brasil, porque vimos muita coisa que tinha ganho Prêmio Coca-Cola, no Rio de Janeiro, e era horrível.

José Manoel: Didha, poucos grupos circularam como vocês pelos bairros, subúrbios, periferias, cidades da Região Metropolitana, do interior e de outros estados. Como se processou essa experiência?

Didha Pereira: A gente acreditava que ia mudar o mundo, éramos muito ousados e chegamos a montar o projeto Caravana do Teatro Popular, visitando cerca de 82 comunidades pobres do Grande Recife, nessa área de morros e alagados, sem nenhum apoio do Poder Público. Acho que não fazemos mais esse trabalho, não temos mais a coragem de fazê-lo, por conta da indisponibilidade das pessoas e, também, da própria questão financeira, já que todo mundo trabalha muito para sobreviver e não está mais disposto a começar uma ação que poderíamos chamar de "entradas e bandeiras do teatro pernambucano". Quando montamos o projeto Museu Vivo, teatralizávamos quadros de artistas plásticos famosos tendo como patrono o MAC, e pela 1ª vez ganhamos dinheiro. Lembro que as pessoas com mais experiência dirigiam cada trabalho desses: eu, Nazareno Petrúcio, Lúcia Machado, Anita Batista. Na hora da divisão financeira, se alguém tivesse gasto alguma coisa, tirava-se esse valor para a pessoa e dividia-se o restante igualitariamente. Pelo próprio contato com outros artistas e com outras formas de produção, alguns integrantes não quiseram mais entrar nesse esquema e começaram a se sentir explorados, exigindo receber de acordo com a parcela de trabalho. Isso foi criando um problema interno grande. Acho, portanto, que o dinheiro é a chave principal de toda essa história.

Jade Santos (da platéia): Didha, o fato de você ter passado seis meses na cadeia por causa do teatro o incentivou a continuar atuando ou vieram influências, principalmente da família, dizendo para você parar?

Didha Pereira: Primeiro um esclarecimento, não fui preso por conta do teatro exclusivamente, mas sim, porque estava ligado a Dom Hélder Câmara. Ele fazia um trabalho com camponeses, tinha comprado dois engenhos, no Cabo e em Ribeirão, os Engenhos Ipiranga e Taquari, e a idéia era fazer reforma agrária, dando aqueles engenhos para os moradores. Antes de dar a terra, ele precisava fazer com que aquele povo sentisse amor por ela, para não vendê-la. Então, para isso, a gente fez um trabalho muito demorado. Algumas pessoas acharam que, na realidade, estávamos fazendo treinamento de guerrilha. Ou seja, não foi só por conta do teatro que fui preso. O teatro, acho, veio como consequência. Agora, vou confessar uma coisa com sinceridade, depois que saí da prisão, eu estava piradinho, morrendo de medo de tudo, desconfiando de todo mundo. Fiquei um certo tempo com medo de Valdi Coutinho, por exemplo, uma pessoa que vivia muito próxima de nós, porque começaram a dizer: "Olha, ele é dedo-duro, foi ele quem te dedurou!". Ele, que abriu espaço na mídia para a gente, até hoje tem uma certa mágoa de mim por isso. Tive de ser acompanhado durante muito tempo por uma psicóloga, que se



João Cavalcanti e Joselito de Souza em *A feira* / 1984
(Foto: arquivo pessoal Didha Pereira)

tornou uma grande amiga, Sara Erlich. Foi uma barra pesada, mas como o teatro é uma paixão muito forte, com o tempo comecei de novo a desenvolver meu trabalho nos morros. Foi quando circulamos bastante por várias comunidades, convidando atores dos bairros para trabalhar conosco. Por isso, temos uma identificação grande com o pessoal do Movimento de Teatro Popular, dentro da Feteape, gente que conhecemos nessas andanças, quando o importante era fortalecer o sentido de grupo. Acho até que não há mais espaço para isso. Nós mesmos não somos mais um grupo, existe apenas um núcleo de duas ou três pessoas. Para a montagem de espetáculos, convidamos outros profissionais.

José Manoel: O que foi que construiu a história do teatro no Brasil? O grupo. Onde ele resiste, a história continua sendo construída de forma muito eficiente. Onde o grupo se fragilizou, a história também se fragilizou.

Didha Pereira: É interessante constatar que quando existe um grupo e as pessoas estão dispostas a estudar, a trabalhar, a ousar, as propostas cênicas são muito mais sedimentadas, melhor estruturadas. Quero confessar pela 1^a vez: nunca fui um artista completo porque nunca tive tempo de me dedicar ao teatro. Acho que quem faz teatro tem de fazer isso com fé, sofrimento e renúncia. Se a gente não tiver tempo para estudar, se dedicar, vai ser sempre um artista incompleto, um artista que não pode alçar vôos mais altos. A verdade consiste no estudo, na pesquisa e num trabalho que seja diferente, que procure uma nova proposta de se comunicar. Isso estava bem definido como sendo nosso alvo, sobretudo no teatro infantil, que é o teatro que eu mais gosto e mais me identifico.

Teatro Assimétrico do Recife – Montagens

1976 *A flor da noite*

Texto e direção: Didha Pereira. Maquiagem e figurinos: Carmem de Sá (Carmelita Pereira) e Maria Lúcia. Efeitos e iluminação: Carlos Brito e Miriam de La Costa. Direção musical: Fátima Marinho e Osman Morjo. Sonoplastia, ambientação e coreografia: Daniel D'Tarso e Jackson Kosta. Elenco: Carmem de Sá, Didha Pereira, Gilvá Man, Juracy da Silva (Juraci Vicente), Jackson Kosta, Ivanildo José, Jorge D'Tarso e Tony Roosivelt (Antônio Roosivelt).

Recife atamanhando-se

Texto: vários autores. Coletânea: Juarez Correya. Direção: Iratangí de Lima e Didha Pereira. Cenário: Vil Silva. Figurinos: Carmem de Sá (Carmelita Pereira). Direção musical e coreografia: Didha Pereira. Elenco: Carmem de Sá, Didha Pereira, Eliano Gerônimo, Henrique Makallé, Jorge D'Tarso e Mariza Batista.

1977 *A volta do Camaleão Alfáce*

Texto: Maria Clara Machado. Direção: Walternandes Carvalho. Cenário e figurinos: Didha Pereira. Elenco: Évenos Luz, Juca Santos, Eliano Gerônimo, Galba Burly, Vera Dath, Henrique Makallé, Ginaldo Gomes e Carmelita Pereira (substituída por Jackson Kosta).

Os excepcionais ou a maravilhosa cueca

Texto, direção, coreografia e maquiagem: Didha Pereira. Ambientação: Nazareno Petrúcio. Figurinos: Carmelita Pereira. Iluminação: Inês Neves e Abmael Galindo. Elenco: Aneide Santana, Carmelita Pereira, Didha Pereira, Edinha Rodrigues, Iratangí de Lima, Juraci da Silva (Juraci Vicente),

Maria da Glória, Orlando dos Santos, Rosamaria Rodrigues, Doraleide Fernandes, Antônio Roosivelt, Carlos Brito, Mariz, Mariza Batista, Vil Viola, Dulcineide e Miriam Leonardo.

1979 *Eu chovo, tu choves, ele chove*

Texto: Sylvia Orthoff. Direção, cenário e figurinos: Nazareno Petrúcio. Coreografia: Atená Kitsos. Direção musical: Som da Terra. Iluminação: Eugênio Gomes. Elenco: Didha Pereira, Fábio Costa, Marcus Henauth, Atená Kitsos, Patrícia Mendes (Patrícia Breda), João Andrade e Carmelita Pereira.

1980 *Ritual – rito atual*

Texto: Fernando Limeiro. Direção, cenário e figurinos: Nazareno Petrúcio. Direção musical: Concerto Viola. Iluminação, sonoplastia e maquiagem: Eugênio Gomes. Diretor de produção: Didha Pereira. Elenco: Didha Pereira, Petrúcio Nazareno, Marcelo Malta, Brivaldo Loureiro, Grináuria Santos, Hilva Nascimento e Lúcia Santos. Realização em parceria com o Teatro Ambiente do MAC.

Marcus Siqueira Produções Artísticas – Montagens

1981 *Eu chovo, tu choves, ele chove*

Texto: Sylvia Orthoff. Direção, cenário e maquiagem: Didha Pereira. Figurinos: Nazareno Petrúcio. Coreografia: Marcelo Malta e Hélida Vasconcelos. Trilha sonora: Maristone, Som da Terra e Nazaré. Sonoplastia: Telmo Vasconcelos. Iluminação: Francisco Jorge. Elenco: Marcelo Malta, Edna Rodrigues, Wilza Baby, Didha Pereira, Giselda Garret, Carmelita Pereira, Marcus Henauth e Romildo Moreira (os três últimos substituídos por Brivaldo San-



Avanizes Bezerra, Odé Félix e Ana Márcia Melo em *O menino sonhador* / 1988
(Foto: Gilberto Marcelino)

tos, Grináuria Santos, Beth Costa e João Maranhão).

Pequenas estórias: fantasia

Texto e direção: Didha Pereira. Cenário: Rogério Breuel. Figurinos: Nazareno Petrócio. Elenco: Carmelita Pereira, Edna Rodrigues, Hélida Macedo, Didha Pereira, Giselda Garret, Marcus Henauth e Ivison Santiago.

1982 As meninas e o cedro (Apaeqvira)

Texto, direção e coreografia: Didha Pereira. Assistente de direção: José Brito. Figurinos e cenário: Carmelita Pereira e Didha Pereira. Adereços: Carmelita Pereira. Iluminação e sonoplastia: João Cavalcanti. Elenco: Lúcia Machado, Antônio Roosivelt, José Brito, Márcia Menezes, Hélida Macedo e Sílvio Pinto.

1983 Por amor... eu me aniquilo (Danação)

Texto: Valdi Coutinho. Direção: Nazareno Petrócio e Didha Pereira. Cenário: Didha Pereira. Figurinos: Nazareno Petrócio. Iluminação: Manoel Souza.

Sonoplastia: Elivan Alexandre. Coordenação de produção: Didha Pereira e Carlos Brito. Elenco: Didha Pereira, Antônio Moreira, Ivison Santiago, Luiz Tenório, Carmelita Pereira, Carlos Brito e Max Almeida. Voz em off: José Mário Austregésilo.

Vamos brincar?

Texto, direção, cenários e figurinos: Didha Pereira. Assistente de direção: Carlos Brito. Coreografia: Antônio Moreira. Músicas: Didha Pereira e Ednaldo Araújo. Iluminação: Manoel Souza. Elenco: Carmelita Pereira, Márcia Menezes, Mônica Holanda, Fátima Moreira, Ednaldo Araújo, Elevan Alexandre e Didha Pereira.

1984 A feira

Texto: Lourdes Ramalho. Direção: Didha Pereira. Cenografia e figurinos: Nazareno Petrócio. Elenco: Carmelita Pereira, Anita Batista, Mônica Holanda, Pedro Dias, Didha Pereira, Mísia Coutinho, Márcia Menezes (substituída por Hilva Nascimento), Graça Pacheco (substituída por Dora Vasconcelos) e Ferraz Júnior.

1985 Vamos brincar?

Texto, figurinos e direção: Didha Pereira. Assistência de direção, adereços e maquiagem: Carmelita Pereira. Cenário: Luiz de França. Música: Ednaldo Araújo. Iluminação: George Demétrios. Sonoplastia: Epitácio Nunes. Coreografias: Antônio Moreira. Elenco: Mísia Coutinho, Hilva Nascimento, Fátima Silva, Jomeri Pontes, José Lira, Geasy Brandão e Ferraz Júnior.

A feira

Texto: Lourdes Ramalho. Direção: Didha Pereira e Nazareno Petrócio. Elenco: Carmelita Pereira, Anita Batista, Mônica Holanda, Pedro Dias, Didha Pereira, Mísia Coutinho, Márcia Menezes (substituída por Hilva Nascimento), Graça Pacheco (substituída por Dora Vasconcelos) e Ferraz Júnior.

A volta do Camaleão Alfáce

Texto: Maria Clara Machado. Direção: Geasy Brandão. Cenários: Carmelita Pereira. Maquiagem: Carlos Ramos. Músicas e figurinos: Didha Pereira. Coreografia: Antônio Moreira. Direção musical: Maneco Freviola. Elenco: Max Almeida, Mônica Holanda, Pedro



Carmelita Pereira e Quierdes Santana em *A lenda do boto encantado* / 1994 (Foto: arquivo pessoal Carmelita Pereira)

Dias, Mísia Coutinho, Geasy Brandão, Feliciano Félix, Antônio Moreira e Didha Pereira.

1987 Papo de anjo

Texto: Ricardo Filgueiras. Direção: João Cavalcanti. Cenário e figurinos: Didha Pereira. Música: Erick Luna. Elenco: Didha Pereira, Carmelita Pereira, Jô Santana, Patrícia Penélope, Judilson Dias, Beto Lima, Juraci Vicente, Mônica Holanda, Jorge Costa, Ademir Trajano e Rick Nascimento.

1988 A maldição do punhal

Texto e direção: Didha Pereira. Sonoplastia: Judilson Dias. Iluminação: Jorge Costa e Ednaldo Melo. Maquiagem: Carmelita Pereira e Mônica Holanda. Adereços: Anita Batista. Programação visual: Odé Félix. Cenários: Joãozinho da Boa Vista. Elenco: Carmelita Pereira, Mônica Holanda, Ana Márcia Melo, Avanizes Bezerra e Silvana Miranda.

O menino sonhador

Texto, música, cenografia e direção: Didha Pereira. Direção musical: Sér-

Teatro Ambiente do MAC - TAM

gio Kirilos. Figurinos: Carmelita Pereira. Maquiagem: Patrícia Penélope. Iluminação: Anderson Guedes. Sonoplastia: Judilson Dias e Rick Nascimento. Adereços: Joãozinho da Boa Vista. Elenco: Joselito de Souza, Odé Félix, Ana Márcia Melo (eventualmente substituída por Silvana Miranda), Avanizes Bezerra e Cássia Mascena.

1989 *O paraíso é azul?*

Texto, direção, músicas e coreografia: Didha Pereira. Direção musical: Fábio Lima. Programação visual: Odé Félix. Elenco: Carmelita Pereira, Mônica Holanda, Juraci Vicente, Avanizes Bezerra, Judilson Dias, Didha Pereira, Ana Márcia Melo, Cássia Mascena, José Lira, Rick Nascimento, Beto Lima, Rui Costa e Jorge Souza. Realização em parceria com o Teatro Popular dos Coelhos.

1991 *Nordeste na mente*

Texto: João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo, Ascenso Ferreira, Zé da Luz. Adaptação e direção: Beto Vieira. Cenografia e figurinos: João Neto. Coreografias: Otacílio Júnior. Músicos: Allan Sales, José de Arimatéia e Tonho Nascimento. Direção musical: Allan Sales. Elenco: Carmelita Pereira, Mônica Holanda, Rudimar Constâncio, Pietra Alves, Maurício Melo, Raimundo Balta, Jonas Cristóvão e Claudiné (participação especial).

1993 *A Branca de Neve*

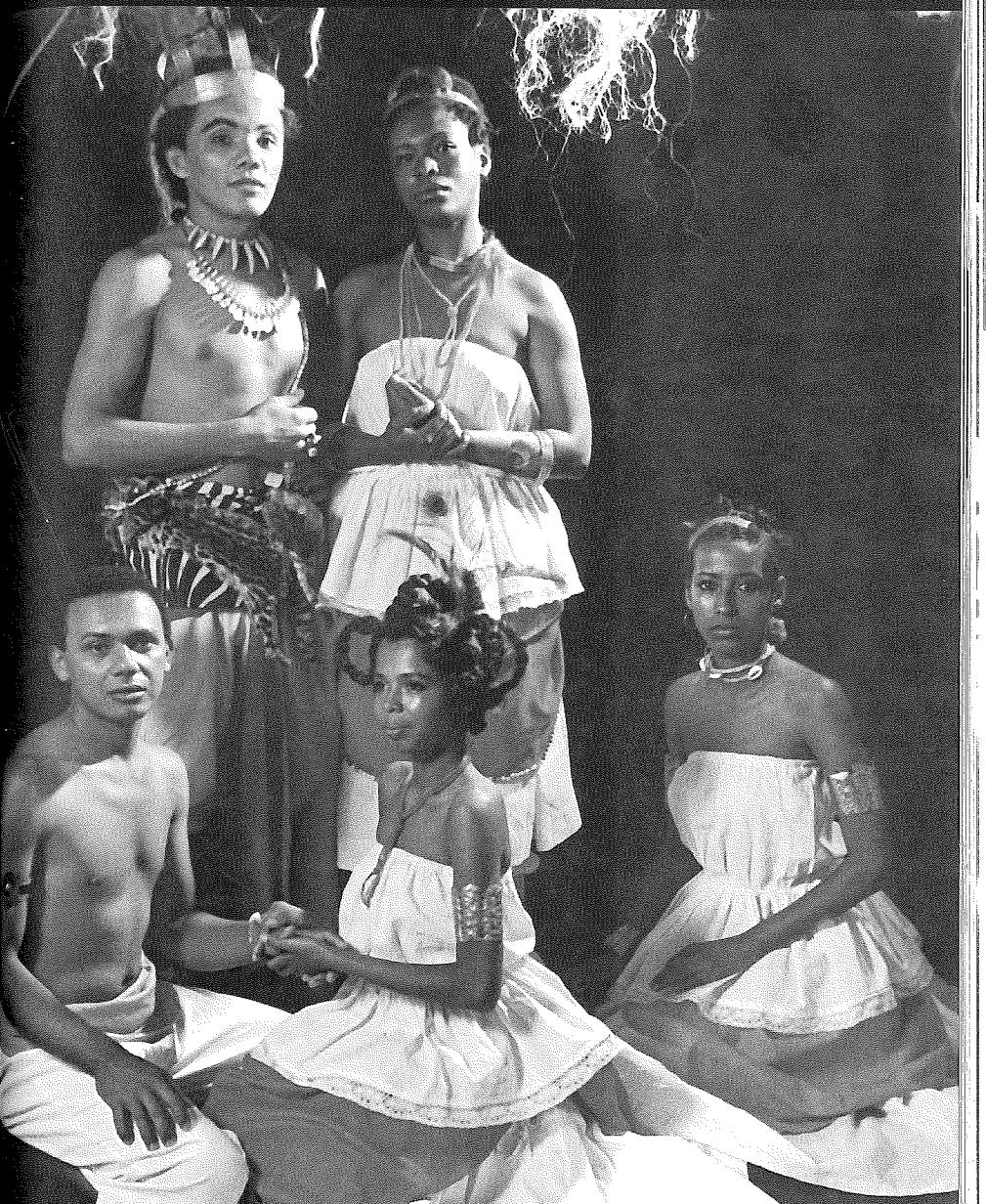
e os sete anões

Texto, direção, cenários e figurinos: Didha Pereira. Direção musical: Adriano Marçena. Bonecos: Fábio Caio. Adereços: Odé Félix. Produção executiva: Rui Costa. Elenco: Pedro Dias, Carmelita Pereira, Mônica Holanda, Juraci Vicente, Cássia Mascena, Odé Félix, Samuel Santos, Feliciano Félix, Benício Donato, Edilson Boa Vista, Marquinhos Varella e Luciana Cavalcanti (os cinco últimos substituí-

dos por Ademir Trajano, Hanstalvers Lopes, Antônio Roosivelt, Vida Barbalho e Eliane Luna). Realização em parceria com a Lumiart Produções.

1994 *A lenda do boto encantado*

Texto: Fernando Luce. Direção, cenários e figurinos: Didha Pereira. Músicas: Didha Pereira e Fernando Luce. Direção musical: Demétrio Rangel. Elenco: Demétrio Rangel, Carmelita Pereira, Ademir Trajano, Juraci Vicente, Frank Souza, Odé Félix, Marquinhos Varella e Quiercles Santana.



Francisco Jorge, José Ramos, Prazeres, Grináuria, Santos e Graça Pacheco em *Chico rei* / 1977
(foto: Gilberto Marcelino)

Museu espaço vivo

por Mary Gondim*

Constantemente se assegura que as grandes épocas são aquelas que alcançam a unidade de expressão e que essa unidade provém da relação entre as diversas manifestações da arte. Para atingi-la é preciso que música, literatura, arquitetura, artes plásticas, artes cênicas e outras vivam dentro de um mesmo movimento.

O Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC-PE), consciente da solidariedade que deve existir entre as várias manifestações artísticas, criou o Teatro Ambiente do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, grupo de jovens artistas que trouxe contribuição decisiva no sentido de alcançar a almejada unidade de expressão. Uma equipe com propostas inovadoras, um teatro de vanguarda dentro do contexto de um museu de arte contemporânea.

O MAC realizava inúmeras atividades culturais como o Salão dos Novos, Salão dos Nus, Salão das Madonas, palestras, cursos, exposições individuais e coletivas, audições musicais e de dança, além de eventos diversos. Nesse panorama, o Teatro Ambiente foi importante não só pela contribuição cultural, mas por ser o único do Brasil em um museu, algo até então inédito.

Desde sua fundação, a equipe era composta dos atores: Frederico De Francisci (Fred Francisci), fundador de diversos grupos de teatro, como o Teatro Estudantil de Pernambuco e Teatro dos Bandeirantes; Alex Gomes, egresso do curso de teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco; Lígia Sodré, atriz de grande talento premiada em vários festivais de teatro, inclusive internacionais; e Pedrinho Marconi, participando ora como ator, ora na concepção das trilhas sonoras. Dirigido por Fred Francisci, o grupo deu início às atividades com a peça infantil *A sopa de flores*, texto do próprio Fred. Paralelamente, começavam os laboratórios para a montagem de um texto voltado ao público adulto, *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal. A encenação contava com grande elenco, dirigido mais uma vez por Francisci. Ângela Botelho, coreógrafa, responsabilizava-se pelos dançarinos.

Em seguida, foi montado *Os mistérios do sexo*, de Coelho Neto, contando com a participação especial de Clenira Melo e Sérgio Sardou, entre outros, com ótimos trabalhos de

interpretação. O público delirava e, todas as vezes que eles apareciam, eram aplaudidos em cena aberta.

As preciosas *ridículas* foi a montagem mais ousada até então, dirigida por Alex Gomes. Em cena, a participação de uma orquestra de frevo, sob a batuta do músico e compositor Flaviola, também responsável pela trilha sonora. A programação visual era de José de Barros, professor da Universidade Federal de Pernambuco e artista plástico de renome nacional. O elenco, muito eficiente, usava os figurinos concebidos por Rutécia Melo Dias, que havia feito uma pesquisa magnífica, tornando-se referência de alta qualidade estética e funcional. O trabalho foi premiado com o 1º lugar na categoria grupo, no Bal Masqué do Clube Internacional.

Tais espetáculos contribuíram para a renovação da cena teatral pernambucana. Enquanto os atores e técnicos naquele momento se esforçavam para atingir uma representação o mais fiel possível ao gosto tradicional, nossa meta era estimular o potencial crítico e criativo. Todos faziam laboratório e oficina juntos, com discussões acaloradas para não cair na “decoreba” que era prática corrente na época. A crítica social era exercida construtivamente. Não a crítica pela crítica. As montagens estavam em constante processo.

Alguns problemas de conjuntura levaram Petrúcio Nazareno a assumir a direção do Teatro Ambiente. Nesse período, foram montadas, com sucesso, várias peças. O grupo viajou, a convite da Secretaria de Educação e Cultura, para diversas cidades do interior de Pernambuco e, a convite do Inacem, para estados do Sudeste e Nordeste, com uma equipe de 18 artistas. *Chico rei* foi recebido com sucesso pela crítica no Rio de Janeiro, o que se repetiu em São Paulo. Por onde passava, o espetáculo era garantia de casa cheia.

De volta a Pernambuco, o grupo montou a peça *Ritual – rito atual*, outro grande sucesso, que viajou para a Bahia. Esse resgate me faz lembrar daqueles que participaram desta história, deixando saudades entre os amigos: Fred Francisci, Lígia Sodré, Rogério Breuel e Roberto de França (Pernalonga). Na década de 80, as atividades do Teatro Ambiente foram encerradas, por conta de mudanças na Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco. Os novos titulares não concordavam com o ineditismo do projeto: um museu abrigar eventos avançados. Iniciativa incomum naquela época nos museus do Brasil.

* Foi diretora do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC – PE). É pintora, poetisa e museóloga; membro da União Brasileira dos Escritores (UBE – PE), da Academia Internacional de Artes e Letras e da Sociedade dos Poetas Vivos de Olinda.

Teatro Ambiente do MAC - TAM

Data: 14/04/1998. **Mediator:** Romildo Moreira.

Expositores: Petrúcio Nazareno e Sérgio Sardou.

Romildo Moreira: Democraticamente, vou primeiro passar a palavra para o Sérgio Sardou, em respeito ao tempo que ele ocupou no MAC, antes do Petrúcio.

Sérgio Sardou: Não sou muito bom de datas, mas tenho a impressão que o Teatro Ambiente começou em 1972, em Olinda, no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Surgiu dirigido por Fred Francisci, que na época já fazia produções infantis independentes no Recife. O Teatro Ambiente começou exatamente com uma peça infantil, *A sopa de flores*, texto do próprio Fred. Desde o começo, assumiu uma característica interessante, não sei se por influência do local onde estava, um museu de arte contemporânea, ou se pelo momento daquela época do teatro pernambucano, em que as vanguardas estavam todas dispersas. Historiando um pouco: na década de 60, houve uma ação muito forte de teatro em Pernambuco, promovida pelo MCP, através do Teatro de Cultura Popular – o TCP – um movimento de vanguarda política. Com a Revolução de 1964, esse movimento foi dispersado. Paralelo a isso, existia o Teatro Popular do Nordeste, que em 1965 adquiriu uma casa própria na avenida Conde da Boa Vista. Hoje não existe mais esse teatro. Era uma equipe também com uma proposta de vanguarda, mas dentro da conotação política da época, muito em voga naqueles tempos da Ditadura. Um tempo em que se ia para passeata no meio da rua. Era uma época, vamos dizer, bastante revolucionária. E que começou no teatro, principalmente no teatro daqui. Depois disso, com o AI-5, ficou uma lacuna. O TPN começou a decair, encerrando as atividades em 1970. Com exceção do eterno Teatro de Amadores de Pernambuco, que continuava fazendo teatro, não se tinha praticamente mais nada. Então, surgiram em Olinda dois movimentos muito importantes, quase paralelos, da vanguarda do teatro, já com o sotaque tropicalista de Caetano, Gil, Hélio Oiticica, Rogério Duprat, José Celso Martinez Correa, uma vanguarda já mais, vamos dizer assim, pós-política, pós-golpe de 64: o Teatro Ambiente do MAC, em 1972; e o Vivencial, em 1974. Dois grupos que faziam montagens praticamente paralelas. O Teatro Ambiente, no Museu de Arte Contemporânea; e o Vivencial, no teatrinho que tinha no Bonsucesso. Começamos com a peça *A sopa de flores*, infantil que reunia Lígia Sodré, uma atriz de ideologia de vanguarda, com idéias bem interessantes sobre o teatro infantil; Diva Glória, que além de pintora era uma figura fantástica, totalmente “de outro mundo”; Fred Francisci, um dos produtores mais loucos e ousados que conheci em Pernambuco; e Alex Gomes, que estava iniciando sua carreira, mas já era bastante ligado nos movimentos de vanguarda que surgiam. Nasceu daí a idéia

Maria Alice, Maria do Carmo Lins e Sérgio Sardou em *As preciosas ridículas* / 1975
(Foto: arquivo pessoal Jamysson Marques)

de se fazer um teatro numa sala de prisão, porque o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco tinha sido uma prisão eclesiástica, creio que da Inquisição, e o local disponível que se tinha para encenar as peças era uma sala de cadeia com enormes grades de ferro. Como em teatro de arena, foram improvisadas umas arquibancadas. Foi um grande sucesso. No começo, as pessoas achavam muito estranho, porque era diferente para crianças.

Até então, eram montadas aquelas peças infantis com bichinhos, uma coisa muito certinha. Nossa teatro tinha uma proposta completamente nova, de pessoas que eram fadas humanas, bruxos humanos, com a criança do dia-a-dia, a mãe que dava cascudo, botava de castigo, personagens mais reais para a meninada. Paralelo a essa peça infantil, apesar de toda a reação de Mary Gondim, porque aquilo era um museu com obras espalhadas pelas paredes e isso provocava nela um certo medo, estreou-se no teatro adulto, às 21h, com *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal.

Petrúcio Nazareno: Quero fazer só um aparte. Havia uma grande dificuldade de espaço para teatro. Mary Gondim era uma pessoa de uma cabeça aberta para mil coisas. Muito criticada na época, era até chamada de louca. Ela era diretora do museu, um órgão ligado ao Governo do Estado, e conseguiu realizar esse sonho: existir em Pernambuco o único museu no Brasil que tinha um grupo de teatro. Mesmo por cima de todos os preconceitos que havia na época. De fato, existiam as pinturas, as obras de arte nas paredes, mas ela mandava retirar tudo para acontecer o espetáculo. Isso foi importante. A Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco destinava uma pequena verba para os espetáculos, só dava para fazer os figurinos e os cenários. Mary também dava uma ajuda.

Sérgio Sardou: Na época, era algo fora dos padrões. Se não fosse Mary, com toda a ousadia de Fred Francisci no começo e a de Petrúcio depois, o Teatro Ambiente não teria



ido para frente. A 1^a peça adulta foi um choque, pois naquela época montavam-se textos de Ariano Suassuna, tragédias gregas no TPN, musicais no TAP. A exceção era Marcus Siqueira, fazendo um trabalho mais político e muito provocativo com o Teatro Novo. Foi uma loucura montar *Piquenique no front*, uma peça do Teatro do Absurdo. A história passa-se na 1^a Guerra Mundial, com dois soldados morrendo de medo. De repente, no meio do combate, um deles recebe a visita dos pais. O cenário foi feito como uma trincheira, cheia de sacos de areia. Falararam muito como é que um museu de arte contemporânea permitia aquele tipo de coisa, tendo pinturas como parte do cenário, o que deixava tudo mais absurdo ainda. As pessoas não entendiam que aquilo era arte contemporânea! A peça não fez muito sucesso de público, mas causou impacto. Passou pouco tempo em cartaz, mas foi uma grande provocação e o grupo começou a despertar interesse. Para encenar o 2^º espetáculo, escolheu-se *Os mistérios do sexo*, de Coelho Neto, uma peça bastante clássica até para os moldes da época, um texto horroroso, caretíssimo, mas fez-se uma adaptação coletiva. Foi quando Alex Gomes, que era ator, assumiu a direção. Era um grande elenco: eu, Clenira Melo, Valdi Coutinho, Jamysson Marques e Fred Francisci, entre outros. O que houve de público fazendo fila naquele museu! Teve um dado interessante: além de ser uma peça de teatro, a montagem era uma exposição de arte. Porque os cenários foram cedidos pela arquiteta Janete Costa e os objetos eram todos autênticos de Art Nouveau: tapete, cadeiras, mesas, vasos. Tinha um vaso que a gente morria de medo de quebrar. O guarda-roupa era uma preciosidade, obra de arte de vanguarda, de Rutécia Melo Dias. Naquela época, ninguém nunca tinha visto um guarda-roupa daquele para teatro. Rutécia tinha uma habilidade incrível para, em um minuto, transformar trapos numa roupa fantástica. Outra coisa interessante foi que, pela 1^a vez, acho que formalmente e escrachadamente no teatro, tinha o caso de um homem fazendo o papel de mulher, eu interpretando Dona Augusta, uma senhora vendedora de rendas que tinha o vício de cheirar pó; e Fred Francisci vivendo Euférnea, rapaz que foi educado e criado como moça até 18 anos. Essa peça foi um grande sucesso. Coincidemente, nesse mesmo período, o Vivencial estreava também com uma proposta de vanguarda, no estilo musical, sem ser com um texto, vamos dizer, formal. Eram colagens e música, mas um trabalho de vanguarda. Começaram as grandes badalações das noites de Olinda, com o público formando filas e mais filas para ver o Vivencial, no Teatro do Bonsucesso, e filas e mais filas no MAC para *Os mistérios do sexo*. Depois, as pessoas iam curtir as noitadas na Sé, isso por volta de 1974. Vale a pena lembrar que foi daí que surgiram nomes depois bastante conhecidos, como os irmãos Guilherme e Fábio Coelho, Suzana Costa, Pernalonga, Américo Barreto, Fábio Costa, Henrique Celibi, Walter Estevão e outros. Em seguida, fizemos uma 3^a montagem, *As preciosas ridículas*, de Molière, uma experiência meio traumatizante, já que começaram as brigas entre Fred Francisci, Alex Gomes e a própria Mary Gondim. Alex era um diretor que tinha uma visão muito interessante do espetáculo, mas de difícil convivência, era muito intransigente. E *As preciosas ridículas* era

um texto difícil de se fazer. Então, optou-se por uma adaptação. Os cenários eram do artista plástico José de Barros, na época casado com Rutécia, que assinou os figurinos. Era uma loucura, basta dizer que quase fomos expulsos do Centro Cultural das Professoras de Olinda porque usávamos um estandarte com calcinhas penduradas, entre outros trapos de pano, e elas acharam um absurdo.¹ Mesmo sendo uma peça do Teatro Ambiente do MAC, *As preciosas ridículas* nunca foi apresentada no Museu. Ela estreou no I Festival Estadual de Teatro Amador, no Nossa Teatro, debaixo de muita vaia e confusão.

Romildo Moreira: Esse festival era competitivo e iria tirar representantes para o Festival Nacional da Fenata – Federação Nacional de Teatro Amador, então a platéia era basicamente formada por elencos das outras peças. O que todo mundo falava é que o Teatro Ambiente do MAC não competia, estava participando por convite. No elenco da peça havia umas pessoas muito complicadas. Lembro de uma cena hilária que começava com as vivecas, como eram conhecidos os integrantes do Vivencial, sentadas nas últimas cadeiras do Nossa Teatro a gritar para a platéia. Maria do Carmo Lins, que já estava em cena, saiu da personagem e deu um *baile*. Não sei quem do elenco parou também e disse: “Cale-se, Carminhal!”. Voltou para a platéia, deu outro *baile* no público. Foi um rolo, queriam trazer a polícia. Valdemar de Oliveira gritava: “Calma amadores, no meu teatro não entra polícia!”.

Sérgio Sardou: Resumindo, era mais ou menos isso. Havia uma competição muito grande, gente querendo ganhar o prêmio. De um lado, era Vital Santos com *O sol feriu a terra e a chaga se alastrou*, que levou o 1º lugar; do outro, o pessoal do Vivencial com *O pássaro encantado da gruta do Ubajara*. E nós não tínhamos nada a ver. Fomos convidados para fazer a festa de encerramento. Só que tinha uma coisa interessante: para assistir aos espetáculos concorrentes, entrava de graça quem tivesse o crachá do festival, mas começou a ocorrer um câmbio negro. O cara entrava com o crachá e depois passava para o outro do lado de fora. A gente pediu para que os crachás fossem recolhidos e foi uma confusão. Tira crachá, bota crachá, recolhe crachá, não recolhe crachá e chama a polícia. Quase que esse espetáculo não acontece. Entrávamos pelo meio da platéia, praticamente pisando

¹ “O Grupo do Teatro Ambiente de Olinda disse, ontem, que toda confusão em torno da peça ‘As Preciosas Ridículas’, de Molière, foi consequência de boatos gerados pela tesoureira do Centro Cultural das Professoras, Valdira Fernandes. O espetáculo foi apresentado normalmente, já que o prefeito Arêdo Sodré da Mota classificou as acusações como improcedentes. (...) Morador da Rua São Bento, 105, Everardo Leite afirmou que ‘os atores não fizeram escândalos; apenas a maneira como se apresentam é estranha e desagradável ao povo, mas que eles curtem a deles e nunca os viu em trajes sumários pelas ruas’. (...) Muitas pessoas que conhecem os artistas salientam que eles fazem sucesso, e o que está havendo é pura fofoca. Alex Gomes, ator e diretor do espetáculo; deu seu depoimento: ‘A adaptação do texto é carnavalesca e as acusações de que estavam sendo penduradas calcinhas e sutiens no cenário, não é verdade’”. (Cf. “Artista explica incidente”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 09 de outubro de 1975, s. p.).

nas pessoas. Foi uma loucura. Jogaram tomates! Bom, esse foi o fim de uma etapa do Teatro Ambiente, de uma vanguarda bastante forte, com toda aquela coisa de impacto. De um lado, o Vivencial, e do outro, nós.

Petrúcio Nazareno: Nesse final de festival, toda a classe teatral estava presente e a repercussão foi tanta que quase o Teatro Ambiente acaba.

Romildo Moreira: Deixe-me explicar mais um detalhe: esse foi o único grupo que cobrou ingresso, até mesmo porque a estrutura do festival não tinha cachê para pagar. Segundo, eram pessoas que não estavam muito ligadas ao movimento, digamos assim, “marginal organizado do teatro pernambucano”. E foram convidados para encerrar o festival. Tudo isso já gerou um certo bochicho dentro da própria categoria teatral, mas o espetáculo era legal.

Sérgio Sardou: Porque já tentávamos uma cena mais profissional, fugir daquele amadorismo, principalmente aquele apadrinhado por Valdemar de Oliveira. Nós e o Vivencial já tínhamos uma postura mais profissional, como também o pessoal do teatro infantil daquela época, que já cobrava o pagamento de cachês. Isso marcou uma 1^a fase do TAO.² E havia uns detalhes interessantes em *As preciosas ridículas*: no final do texto, tocava-se um minueto e nós optamos por um frevo de bloco. Levamos uma banda de frevo do Grêmio Recreativo Henrique Dias, de Olinda, com roupas de época, rococós, plumas e mais plumas. Participou ainda dessa estréia, o hoje famoso diretor da TV Globo, Jorge Fernando, que fazia uma figuração. Era uma época em que ele estava no Recife. Logo depois, ele interpretou no Museu de Arte Contemporânea uma produção independente, *A história do zoológico*, texto que ele fazia sozinho. Com *As preciosas ridículas*, quase se acaba o Teatro Ambiente do MAC. Mary ficou traumatizada. Além disso, tinha a pressão da Secretaria de Educação. Foi quando surgiu Petrúcio, que na época dessa montagem já tinha se incorporado e feito uma ponta, e foi quem não deixou a peteca cair. Acalmou os ânimos.

Petrúcio Nazareno: Nessa nova fase, abrimos cursos para as pessoas que quisessem participar e vários atores novos apareceram. Oferecemos aulas com Maria José Campos Lima, José Francisco Filho e Isaac Gondim Filho, entre outros professores. Começamos um trabalho de reorganizar o grupo e fazer um novo espetáculo, *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Ariano Suassuna, quando estreei como diretor. Os figurinos eram do artista plástico Rogério Breuel. Tínhamos no elenco: Izabel Monteiro, Ana Cristina

Ana Cristina Araújo em *O homem da vaca e o poder da fortuna* / 1976 (Foto: arquivo pessoal Romildo Moreira)



Araújo, Fernando Santana, que foi substituído por Didha Pereira, Marcelo Malta, que dançava, e Roberto de França – Pernalonga, que vinha de todo aquele desbunde no Vivencial, e nós conseguimos fazer dele um coronel maravilhoso, de terno branco, chicote e botas, mas ele também interpretava a Vaca. O espetáculo foi bom demais, ganhou prêmios³. Ariano foi ver com toda a família. Viajamos para várias cidades do interior. Resgatou-se aquela credibilidade, pois o pessoal da Secretaria de Educação e Cultura do Estado estava meio cismado com o grupo. Então, eles produziram conosco viagens a várias cidades: Arcos, Salgueiro, Petrolina, Caruaru. Fizemos muitas apresentações para escolas. Na equipe técnica tínhamos também Miguel Ângelo, que fazia a iluminação; e Humberto Peixoto, artista plástico responsável pela caracterização e pela confecção das armações dos diversos animais que apareciam na peça.

Sérgio Sardou: Miguel Ângelo veio do Vivencial e era um iluminador de mão cheia. Ele fazia uma iluminação completa de um teatro só com latas de leite, os chamados *spots-lata*. Era fantástico! Toda a iluminação do Vivencial foi dele, inclusive os efeitos especiais de luz. Do Teatro Ambiente também, até porque não se tinha dinheiro para comprar.

Petrúcio Nazareno: Funcionava bem. Depois disso, montamos *Chico rei*, de Walmir Ayala, o grande salto do Teatro Ambiente.⁴ Estreamos na Igreja da Sé, em Olinda, o que foi uma dificuldade, porque ela estava fechada, sendo restaurada. Nós conseguimos com Dom Lamartine a realização do espetáculo, em 1977. Na época, o filme *Batalha dos Guararapes*, com direção de Paulo Thiago, estava sendo produzido no Recife e trouxe

³ 1º Lugar no Bal Masqué, na categoria Grupo; Troféu Espontâneo de melhor ator coadjuvante para Roberto de França (Pernalonga); medalha de direção para Nazareno Petrúcio (como assinava na época), no 3º Festival de Campina Grande (PB).

⁴ A peça conquistou o Troféu Espontâneo de 1976/1977 nas categorias ator, José Ramos; e ator coadjuvante, Didha Pereira. Recebeu ainda o prêmio de melhor figurino no Bal Masqué de 1978.

² A partir da peça *Os mistérios do sexo*, o grupo passou também a ser conhecido como Teatro Ambiente de Olinda (TAO).

muita gente do Rio de Janeiro para cá. Foi uma revolução de atores na cidade. Do Exército, convocaram 1.500 homens. Tínhamos integrantes do Teatro Ambiente participando das filmagens, como Didha Pereira, Hilva Nascimento, Izabel Monteiro e Grináuria Santos.

Sérgio Sardou: Acho que foi a 1^a peça que tinha um elenco praticamente de negros, com exceção de Pernalonga.

Petrúcio Nazareno: Colocamos as negras de busto nu e só faltou cair a cidade. Foi a 1^a experiência que a gente teve assim no teatro de Pernambuco, fora o Vivencial, que também na época, com Suzana Costa e Ivonete Melo, já fazia strip-tease. Foi uma estréia com a presença de toda a imprensa e dos atores Jardel Filho, Fausto Rocha, Renée de Vielmond, José Wilker, Tamara Taxman, Roberto Bonfim. Todo esse pessoal que fazia o filme foi ver nossa estréia. Uma badalação enorme com o espetáculo. Fizemos depois na Igreja de São João, em Olinda. Depois, paramos, porque queríamos pauta no Teatro de Santa Isabel, mas não havia. No Museu, tivemos poucas apresentações. E chegaram Humberto Braga e Aldomar Conrado do Inacén – Instituto Nacional de Artes Cênicas, que estavam selecionando os espetáculos para o Mambembão. Foram nos ver no salão térreo do MAC. Daí, nós fomos convidados a viajar para o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Na noite de estréia no Rio de Janeiro, no Teatro Cacilda Becker, um teatro de arena, com o público aplaudindo de pé ao final, o diretor do Serviço Nacional de Teatro, Orlando Miranda, nos premiou com mais duas cidades: Goiânia e Salvador. O espetáculo foi uma loucura. Tínhamos uma equipe de 18 pessoas. No Rio, era casa cheia. Lá, os atores da *Batalha dos Guararapes* que tinham visto a gente, foram assistir outra vez e levaram outros atores. Às vezes, a gente tinha de fazer dois espetáculos por noite. O sucesso da crítica no Rio se repetiu em São Paulo. Na mesma época, o Vivencial também tinha ganho o Mambembão com *Repúblicas independentes, darling*. Em São Paulo, no Teatro Experimental Eugênio Kusnetzoff, fazímos espetáculos três vezes na noite, com casa cheia, gente voltando. Demos entrevistas a vários programas de TV. Em todas as peças paulistas entrávamos de graça, porque éramos o grupo de Pernambuco, do *Chico rei*. Fizemos, então, Brasília. O Teatro Nacional cheio, um momento muito importante, e depois fomos para o Teatro Goiânia, em Goiás. Por fim, a Bahia, no Teatro Gregório de Matos. Como a bilheteria era dividida igualmente, ganhamos muito dinheiro, coisa que a gente não via. Quando estávamos para voltar, as pessoas compraram radiola, TV, máquina de escrever, roupas, tudo o que queriam. Pernalonga comprou todos os brilhos possíveis, vestido longo de paetê e até desfilou com ele no carnaval. Voltamos para o Recife porque já era época de carnaval. Fomos para o Teatro de Santa Isabel, público fraquíssimo. O próximo espetáculo foi com um texto de Fernando Limoeiro, *Ritual – rito atual*, concebido a partir das forças da natureza: água, fogo, terra e ar. Eram sete personagens: um operário,

uma prostituta, um executivo, um soldado, uma freira, uma dama e um boy. Tudo começa com eles se despojando das coisas do dia-a-dia e se integrando com a natureza. Num ritual com óleo, fogo, água e terra, o elenco inteiro ficava nu. O figurino e o cenário eram meus. Foi também um espetáculo muito badalado, até viajamos. A partir daí, se encerraram as atividades do grupo, porque entrou um novo diretor no museu que não queria saber de teatro. Ficamos, praticamente, sem atuar. Foi quando comecei a fazer uns espetáculos a convite de Didha Pereira. Dirigi com ele *Eu chovo, tu choves, ele chove e Por amor... eu me aniquilo*. Fiz também cenários e figurinos para *A feira*. É bom lembrar que, desde o início, paralelamente ao trabalho do Teatro Ambiente, o MAC sempre abriu espaço para shows musicais, grandes espetáculos. Apresentou-se lá uma performance que unia artes plásticas, música, dança e fotografia, era do paulista Paulo Kline, com participação de uma das grandes bailarinas daqui, Ângela Botelho: *Fiesta em Oh! Linda*, um estrondo. Foi lá no MAC que Erasto Vasconcelos fez seu 1º show, *Manhã auê*. Tivemos bailarinos de fora, como o americano Bill Groves, além de outros grupos de teatro. Nestor de Montemar também fez uma peça, *A noite do antílope dourado*. Sem contar os inúmeros cursos que aconteciam em paralelo.⁵ Era realmente um espaço muito atuante.⁶

Elaney Acioly (da platéia): Sobre os ingressos, quando eram cobrados, o dinheiro ia para o MAC ou para a manutenção do grupo?

Petrúcio Nazareno: O dinheiro ia para o grupo. A renda era dividida em cachês.

Elaney Acioly (da platéia): Vocês estrearam *Chico rei* dentro de uma igreja com as

⁵ Entre os cursos que foram promovidos no MAC, destacam-se: Curso de Expressão e Comunicação Teatral, com Ronald Machado, José Fontes e Iacov Hillet (1974); Curso de Comunicação não Verbal, com a bailarina baiana Carmen Paternostro, ensinando técnica básica de dança moderna, correção postural e improvisação & criatividade (1974); Curso Livre de Teatro, com duração de quatro meses e noções teóricas e práticas de história do teatro, técnica vocal, expressão corporal, interpretação psicológica, história da literatura dramática, caracterização e coreografia (1974) e o Curso Intensivo de Concentração Construindo Nossa Ser Integral, com o professor Rolf Gelewski (1978).

⁶ A programação do MAC era bastante diversificada. Em 1976, foram exibidos filmes como *Godspell*, de Stephen Schwartz, além de uma programação em Super-8 de Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Celso Brandão, durante a 1^a Mostra de Verão (1976); aconteceram exposições de vários artistas plásticos, entre elas, uma individual da pintora Ana Vaz; e, ainda, foram apresentadas peças como *Debu le ra*, de Oswald de Andrade, direção de Carlos Bartolomeu para o Teatro Experimental de Olinda; e *Hipólito*, de Eurípedes, com o Grupo Expressão, dirigido por José Francisco Filho. Em temporada esteve também *O mito do silêncio*, do Teatro Piolim, autoria de Sérgio Sardou, com direção de Tonico Aguiar; e *Festança no reino da mata verde* e *O carnaval da alegria*, ambos do Grupo Mamulengo Sô-Riso. Entre os shows musicais agendados, destaque para *João e sua simplicidade*, com o músico João Andrade.



Roberto de França (Pernalonga) e
José Ramos em *Chico rei* / 1977
(Foto: Gilberto Marcelino)

negras de busto de fora. Não tiveram problemas?

Petrúcio Nazareno: Não.

Romildo Moreira: Já tinha acontecido antes, com o Grupo Expressão, *Suplício de Frei Caneca*, direção de Zé Francisco Filho, em que Zélia Sales entrava com um espartilho na Igreja do Carmo.

Sérgio Sardou: Antes ainda, com o Tucap, tinha ocorrido *Prometeu acorrentado*, montagem de José Francisco Filho, na Igreja Rosário dos Pretos, em que Lígia Sodré fazia lo e vinha completamente nua só com uma rede de pescador.

Romildo Moreira: Nesse período, também na Igreja do Carmo, tinha acontecido o show *Chaminé*, de Geraldo Azevedo e Alceu Valença, e também um workshop de Augusto Boal, tendo como resultado um espetáculo que contava com a participação do público, no estilo Teatro Invisível, o 1º depois de sua volta da França. Ele até fez um curso de Teatro do Oprimido no Teatro Ambiente. A igreja naquela época, não sei por quê, estava mais aberta para a arte. Porém, o mais gritante foi realmente o do MAC, já que era uma cena longa, com todas as mulheres com o busto de fora. Essas outras não, eram cenas rápidas, passagens.

Quiercles Santana (da platéia): Fala para a gente sobre o processo de criação dos espetáculos.

Sérgio Sardou: Acho que foram fases bem diferentes. No período que participei, foram feitos três espetáculos: em dois, eu estava como ator; e em um, apenas como integrante do grupo. Era um processo baseado em total criatividade. Primeiro, *A sopa de flores* não era um texto, era um pretexto. *Os mistérios do sexo* era uma adaptação de

vanguarda de uma história meio louca. A de uma família do interior que tinha um rapaz criado como moça. Hoje não se vê mais isso, mas até bem pouco tempo existia muita promessa de mãe que obrigava o filho a usar vestidinho até certa idade e deixava também o cabelo dele crescer. Baseado nisso, Coelho Neto escreveu essa peça. Como as pessoas que participavam eram tão ousadas quanto a idéia da peça, fez-se uma loucura nessa montagem, com o final completamente mudado. O processo mais formal foi mesmo com *As preciosas ridículas*, porque era um texto clássico de Molière com uma estrutura dramática interessante: a história de dois pajens, dois empregados, que se disfarçam dos senhores para conquistar duas emergentes francesas, novas ricas. Eles se passam por nobres. Elas tinham o dinheiro. O texto representava aquela passagem, quase perto da Revolução Francesa, em que os nobres eram falidos, sem dinheiro, só possuíam o título. Já as mulheres burguesas eram cheias de dinheiro, mas não tinham título. Elas queriam ser baronesas, condessas, o que era chique. Como a história por si só era muito bem construída, não se mexeu na estrutura do texto. O que se fez foi criar situações mais próximas da gente. Em vez do minueto, tocava-se o frevo de bloco; em vez de uma orquestra de violinos, uma orquestra de frevo. A idéia dos figurinos era que os personagens tinham saído de um baú no fundo do teatro. Enfim, acho que cada peça tem seu processo. Precisa ir para a mesa, decorar papel? Vai. Precisa ensaiar texto antes de ir para a cena? Particularmente, acho que sim. Sou de uma escola de teatro, o TPN e a Escola de Belas Artes, em que a gente só ia para a cena com o texto decorado. Felizmente, fui de um tempo em que pegávamos o que se chamava diretor de ator, que trabalhava a inflexão, a expressão da palavra, do texto, antes da expressão corporal, sem desmerecê-la, claro. Lá no Teatro Ambiente não se fazia isso muito não. Em *Os mistérios do sexo* foi tudo tão louco, que um ator foi substituído no ensaio geral, pois não conseguia dizer uma palavra. Um choque mesmo! No dia seguinte, colocou-se um outro ator. Ensaioou-se com um e estreou-se com outro. Para ver como o processo foi bastante louco. Tinha Clenira Melo, que cada dia diz um texto diferente, e Valdi Coutinho, que nunca decorou texto. O próprio clima já dava margem para esse tipo de improviso, o processo era assim. O público era tão junto que parecia estarmos numa sala de visitas com nossos convidados. Já em *As preciosas ridículas* era diferente, um espetáculo de palco, com distanciamento. Tudo bem marcado dentro do lúdico e, lógico, com um espírito de vanguarda. Rir um pouco do que você está fazendo. Criticando um pouco o próprio personagem que se está criando.

Petrúcio Nazareno: Em *O homem da vaca e o poder da fortuna* fizemos pesquisa em cima das danças e dos figurinos do Bumba-meу-Boi. Foi um espetáculo inspirado na Idade Média, tendo como símbolos o ouro da riqueza; a copa, símbolo do coração; o vermelho, o azul, o dourado, todos com uma simbologia. Isso chegou a sensibilizar muito Ariano, porque ficou bem dentro do que ele imaginava. Ele até escreveu um texto fazendo

elogios ao espetáculo.⁷ Já em *Chico rei*, tínhamos pesquisas em cima do Maracatu, das danças afro, havia leituras de texto. Os ensaios começavam às 20h e terminavam às 2 ou 3h da manhã. Pegava-se o horário em que o MAC não funcionava. Tínhamos músicos com percussão. *Ritual – rito atual* foi uma peça mais mística. Ocorriam muitas exercícios de dança e expressão corporal. Tinha pouco texto nesse último.

Elaney Acioly (da platéia): Como era a temporada no MAC?

Petrúcio Nazareno: Geralmente, sextas, sábados e domingos. Ficávamos dois, três, até quatro meses em cartaz e viajava-se muito.

Sérgio Sardou: Os mistérios do sexo foi recorde: ficamos seis meses em cartaz.

Petrúcio Nazareno: *Chico rei* ficou quase dois anos.

Romildo Moreira: Petrúcio estava falando que o Teatro Ambiente abriu espaço para várias expressões artísticas, em atividades conduzidas não só por ele, mas por outras pessoas que estavam mais próximas do MAC. Lembro que cheguei até a participar de um dos trabalhos com Marcelo Malta, *Margarida*, acho que escrito em parceria contigo, Petrúcio, uma coisa muito louca em que eu entrava sendo conduzido numa liteira por quatro negrões seminus. Na época de Petrúcio, eles não só usavam apenas a sala destinada para os espetáculos, usavam as escadarias, a parte detrás, os jardins também. Já tinha um envolvimento maior com o prédio, o ambiente propriamente dito. Lembro que esse espetáculo, a gente nem chegou a estrear, fizemos somente uma pré-estréia e depois tivemos problemas. Foi justamente quando Mary deixou o Museu e a gente não pôde mais fazer. Além dos cursos, aquele espaço também funcionava como um ponto de encontro informal de artistas e intelectuais. Alguém sempre dava uma palestra, mesas redondas. Ainda com Petrúcio na direção, na frente do Museu, ao lado da capelinha, funcionava aquele palco, conhecido como “o pelourinho”, que servia todo sábado e domingo para espetáculos infantis. Levei espetáculos meus, como *Ninar, adormecer e sonhar pelo Panacéia*⁸ e participei de outros espetáculos como ator. Enfim, tinha um movimento muito grande: recreação para crianças, envolvendo o pessoal de teatro;

⁷ “(...) A encenação realizada pelo Teatro Ambiente do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, sob inspirada direção cênica de Nazareno Petrúcio, além de viva e dionísíaca, com grande garra brasileira, é muito fiel ao espírito da peça e corresponde ao que eu sonhava para ela quando a escrevi”. (Cf. SUASSUNA, Ariano. “O Teatro Ambiente e o ‘Homem da Vaca’”. Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Recife, 1976 – Arquivo Petrúcio Nazareno).

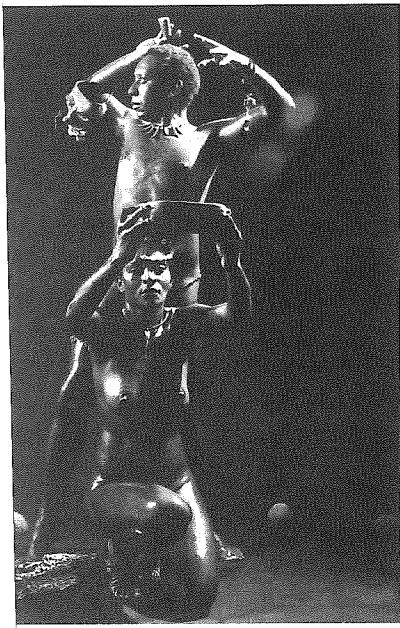
⁸ Cf. p. 183 desta publicação.

performances com artes plásticas, em que os atores tinham seus corpos pintados ao vivo.

Petrúcio Nazareno: Tínhamos três salões no Museu: Salão das Madonas, dos Nus e dos Novos. O Salão dos Nus acabou porque a Secretaria de Educação proibiu. Nos dias de abertura, os nossos atores faziam movimentos de expressão corporal. Paralelo às atividades do Museu, várias grupos teatrais estiveram em temporada por lá, como o Teatro Piolim, com *Pedacinho de lua*, de Luiz Maurício Carvalheira, dirigido por Tonico Aguiar. Teve um grande espetáculo também, 7 fôlegos, com Pernalonga e texto de Jomard Muniz de Britto, que foi transferido para o jardim porque era gente demais, além de shows de Aristides Guimarães e Pedro Celso, filho de Celso Marconi.

Romildo Moreira: Nessa época em que o MAC estava movimentando muito, já se tinha uma possibilidade maior de fazer um teatro de vanguarda ou diferente, mais do que no Recife. O teatro recifense era muito tradicional, mesmo com José Francisco Filho ousando com o Grupo Expressão, da Fafire. Mas o teatro mais provocativo era, de fato, aquele feito em Olinda, com o Vivencial, com o Teatro Experimental de Olinda e com o TAO. E o MAC era um espaço muito propício para esses trabalhos.

Sérgio Sardou: No Recife, tinha aquela coisa do teatro dos Oliveira e Ariano, que era secretário de cultura e armou um circo armorial na rua da Aurora. No Teatro de Santa Isabel só entrava quem ele queria. Quem resistia um pouco, aqui, era o Teatro Popular do Nordeste e Marcus Siqueira, em Olinda, onde ele conseguiu fazer grandes coisas. No Recife, não se tinha teatro. Os espaços que existiam eram dominados por dois clãs. De um lado, o clã dos Oliveira, que não era tão aberto quanto hoje porque, afinal, por força do mercado, eles precisam sustentar aquele teatro. Quando Valdemar era vivo, seria impossível pensar um espetáculo como *Cinderela, a história que sua mãe não contou* no Teatro Valdemar de Oliveira. Imagine que quando o Vivencial participou do I Festival Estadual de Teatro Amador com *O pássaro encantado da gruta do Ubajara*, Valdemar de Oliveira, constrangido, não deixou dona Diná de Oliveira, sua esposa e também atriz, assistir ao espetáculo porque tinha um nu artístico de Suzana Costa. Do outro lado, era o clã de Ariano Suassuna que dominava os teatros oficiais, onde só podiam entrar peças dele. Quando se encenava um texto de sua autoria como José Francisco Filho fez em *Torturas de um coração*, do Tucap, com um ar debochado, tentando dar uma outra visão, ele mandava tirar de cartaz! Ou seja, o lugar que se tinha para fazer teatro era mesmo Olinda. Lá, existia uma pessoa de mente aberta como Mary Gondim e tinha-se o Teatro do Bonsucesso, que surgiu do céu com o pessoal do Vivencial. O próprio Marcus Siqueira não aguentou a barra no Recife e correu para Olinda. Quando se fechou o TPN, só existiu um outro espaço no Recife que era de um cara louco, o 1º a fazer teatro profissional nessa cidade. Chamava-se Alfredo de Oliveira, com o Teatro de Arena do Recife, na



Petrúcio Nazareno e Hilva Nascimento em
Ritual – rito atual / 1980
(Foto: Gilberto Marcelino)

avenida Conde da Boa Vista. Foi um ótimo teatro a receber grandes espetáculos. Depois morreu, acabou o espaço de teatro aqui e o pessoal correu para Olinda. Foi o grande florescimento, isso na década de 70. Com a morte de Marcus Siqueira, o término do Teatro Ambiente, o Vivencial virando uma casa de diversões e depois terminando também, praticamente o movimento de teatro em Olinda morreu.

Elaney Acioly (da platéia): Por que esse nome

Teatro Ambiente?

Petrúcio Nazareno: Porque era no ambiente do MAC que tudo acontecia. Quem deu o nome foi Mary Gondim.

Romildo Moreira: Existia na época uma linguagem cênica chamada Teatro Ambiente, um teatro feito ambientalmente, com todos os espaços sendo utilizados pelo espetáculo. O TAO foi bebendo nessa fonte, até mesmo porque, como Petrúcio falou, o local para apresentações era uma sala de exposição, da qual se tiravam os quadros, as obras, para se fazer a encenação. O público ficava misturado com os atores, tudo era espaço cênico, os atores entravam pelo meio da platéia, a platéia passava pelo meio das cenas. Daí o nome Teatro Ambiente do MAC, que ficou muito mais conhecido como Teatro Ambiente de Olinda. Na época desse grupo e do Vivencial, as pessoas em Olinda tinham um comportamento muito mais voltado para as artes. Com isso, tínhamos um público fiel, presente, constante, porque as pessoas não viviam só em barzinho para beber.

Petrúcio Nazareno: Mas havia o barzinho também, o bar Atlântico, que era o Maconhão, o bar da praça do Carmo, que era o Ecológico, o Holandês, o Cantinho da Sé, onde todo mundo se reunia nas badalações.

Romildo Moreira: A gente convivia com pessoas como Alceu Valença, que estava cantando por todos os lugares; Geraldinho Azevedo, Amelinha, Elba Ramalho, Robertinho

do Recife, Zé da Flauta. Havia um maior envolvimento das pessoas com a arte do que hoje em dia.

Petrúcio Nazareno: Sei lá, a vida teatral era mais intensa do que hoje. Havia um trabalho cultural muito mais de grupo.

Romildo Moreira: Vivíamos mais envolvidos com projetos de arte do que hoje em dia. Mas Sérgio, lembrando dos tempos no MAC, o que ficou de bom e o que você lamenta desse período?

Sérgio Sardou: De bom, a liberdade de criação. Foi um momento muito interessante para mim. Era um período difícil, quando não se podia dizer coisas abertamente, mas em códigos, para escapar daquele sufoco da Ditadura. E os mais visados eram as pessoas de teatro. A única coisa que lamento é que uma pessoa que, em termos de criatividade teatral, considero muito importante, Alex Gomes, tenha, de repente, inexplicavelmente, desaparecido. Isso é a única coisa que acho assim fora do tom.

Romildo Moreira: E você, Petrúcio, lembra de algo?

Petrúcio Nazareno: De um fato bem pitoresco, a fuga dos atores para fumar atrás das bananeiras do Museu. E Mary ficava gritando do lado de cá: "Tem gente aí?".

Teatro Ambiente do MAC – Montagens

1973 *A sopa de flores*

Texto e direção: Fred Francisci. Figurinos, objetos cênicos e programação visual: Diva Glória. Conceção da trilha sonora: Pedrinho Marconi. Sonoplastia: Paulo Klein (substituído por Pedrinho Marconi). Maquiagem: Daniel Maia. Coordenação e supervisão: Alex Gomes. Elenco: Lígia Sodré, Fred Francisci e Alex Gomes.

Piquenique no front

Texto: Fernando Arrabal. Direção: Fred Francisci. Figurinos: Jim. Maquiagem: Soninha. Trabalho de expressão cor-

poral: Ângela Botelho. Som e iluminação: Eduardo Stukert. Sonoplastia: Byron Góes. Produção executiva: Alex Gomes. Elenco: Pedrinho Marconi, Alex Gomes, Glauca Botelho (substituída por Maria do Carmo Lins), Hildebrando Leão (substituído por Guilherme Coelho), Jorge Brazil, Fred Francisci, Apolo Lima e Ângela Botelho.

1974 *Os mistérios do sexo (o patinho torto)*

Texto: Coelho Neto. Direção: Alex Gomes. Direção musical: Sir Jet. Ambiente: Alex Gomes. Figurinos: Rutécia

Três Produções Artísticas



Sérgio Sardou em *As preciosas ridículas* / 1975 (Foto: arquivo pessoal Jamysson Marques)

Melo Dias. Maquiagem: Humberto de Souza (Humberto Peixoto). Músicas: Beto Leão, Thales e Sir Jet. Elenco: Fred Francisci, Valdi Coutinho, Clenira Melo, Sérgio Sardou, Jamysson Marques, Thalles Wellington, Dora Oliveira, Úrsula Groska (substituída por Weracy Costa) e Jorge Ebling (jogador rubro-negro em participação especial na última cena da peça).

1975 *As preciosas ridículas*

Texto: Molière. Direção: Alex Gomes. Músicas: Flaviola. Maquiagem: Humberto Peixoto. Cenários: José de Barros. Figurinos: Rutécia Melo Dias. Direção musical e músicas: Flaviola. Músicos: Flaviola e Grêmio Recreativo Henrique Dias. Elenco: Sérgio Sardou, Maria Alice, Valdi Coutinho, Gilberto Maymone, Jamysson Marques, Maria do Carmo Lins, Pedrinho Marconi e Alex Gomes.

1976 *O homem da vaca e o poder da fortuna*

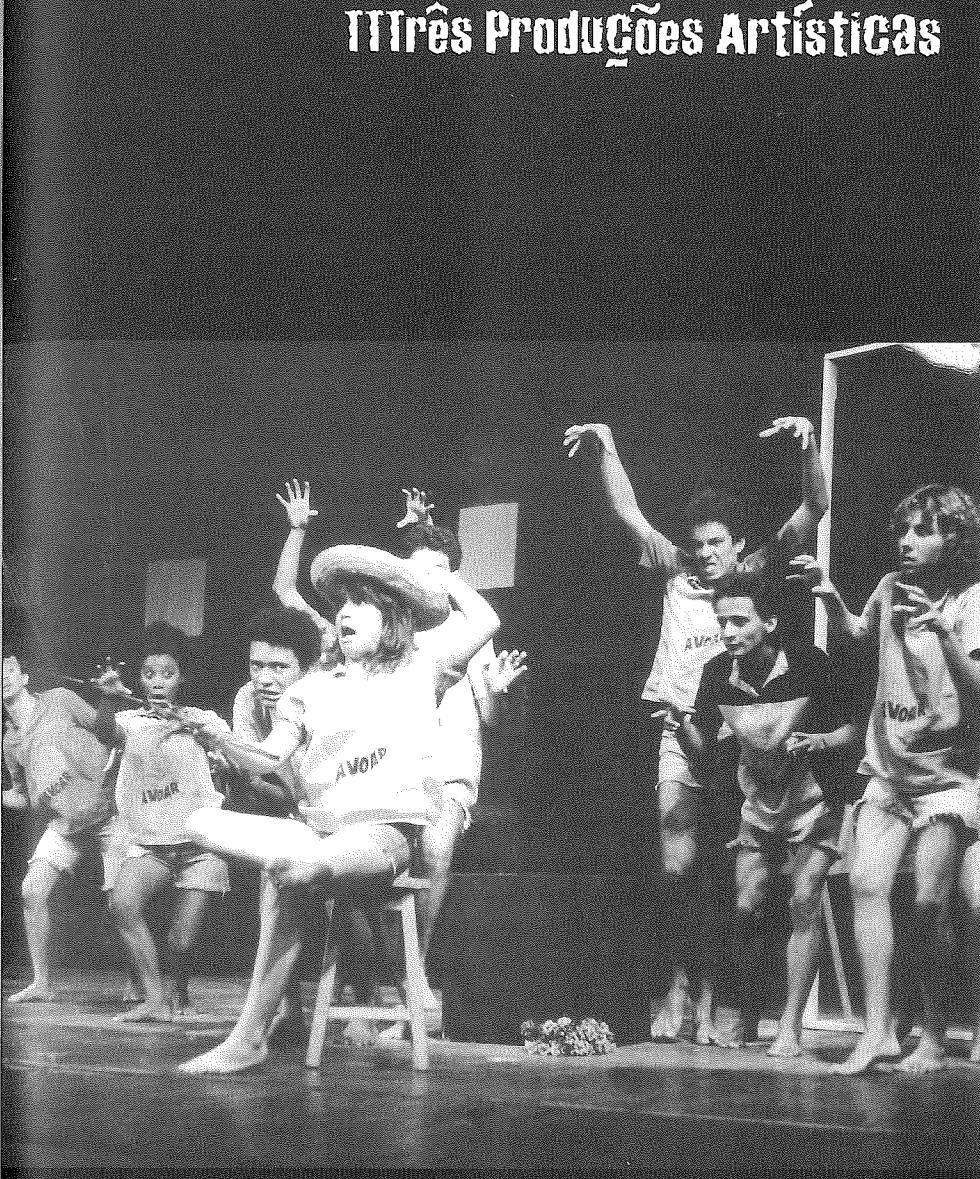
Texto: Ariano Suassuna. Direção: Nazareno Petrúcio. Assistente de direção: Marcelo Malta. Iluminação: Miguel Ângelo. Figurino: Rogério Breuel. Maquiagem e ambientação: Nazareno Petrúcio e Rogério Breuel. Músicas: Quinteto Armoril. Caracterização e confecção das armações: Humberto Peixoto. Elenco: Izabel Monteiro, Ana Cristina Araújo, Fernando Santana (substituído por Didha Pereira), Marcelo Malta e Roberto de França (Pernalonga).

1977 *Chico rei*

Texto: Walmir Ayala. Direção: Nazareno Petrúcio. Figurino: Rogério Breuel. Iluminação: Miguel Ângelo. Músicas: Pedro Nicácio e Maria da Paz. Execução musical: Tocadores do Terreiro de Mãe Prazeres. Trabalho de corpo: Carlos Lagoeiro. Elenco: José Ramos, Izabel Monteiro (intérprete da Rainha e de Vila Rica; substituída por Prazeres e Roberto de França/Pernalonga, respectivamente), Didha Pereira, Grináuria Santos, Hilva Nascimento, Francisco Jorge, Luciana, Horácio, Graça Pacheco e Tony.

1980 *Ritual – rito atual (fisionomia do espaço/terra)*

Texto e direção vocal interpretativa: Fernando Limoeiro. Direção, figurinos e cenografia: Nazareno Petrúcio. Adereços: Cláudio Arnoud. Direção musical: Concerto Viola. Assistência de direção musical: Sérgio Barret e Alex Melo. Sonoplastia e iluminação: Eugênio Gomes. Direção de produção: Didha Pereira. Elenco: Didha Pereira, Nazareno Petrúcio, Marcelo Malta, Brivaldo Loreto, Grináuria Santos, Hilva Nascimento e Lúcia Santos. Realização em parceria com o Teatro Assimétrico do Recife.



Célio Pontes, Ivone Cordeiro, Rudimar Constâncio, Cira Ramos, Kátia Ribeiro, Carlos Lira, Otacílio Júnior e Paulo de Pontes em *Avoar* / 1987 (Foto: arquivo pessoal Carlos Lira)

TTTrês Palavras

por Enéas Alvarez*

Minha 1^a palavra sobre a TTTrês Produções Artísticas é de entusiasmo. Sempre admirei aqueles meninos e a seriedade com que faziam suas artes cênicas, num tempo em que o teatro recifense borbulhava de grupos e grupinhos, cada um mais efêmero do que o outro. José Manoel e sua *TTrupe* eram diferenciados. Eles faziam teatro como se estivessem nos estúdios de Hollywood. Como não ter entusiasmo por eles? Eram insistentes, persistentes, contundentes e decididos. Auto-intitulavam-se de grupo de periferia, um movimento que vinha do subúrbio, resolvido a romper barreiras e dizer presente à chamada geral.

Enquanto tentavam montar espetáculos locais, eu ia entendendo. Um dia, informaram que iam montar *Os cegos*, de Ghelderode. Eu não conhecia a peça, confesso, mas me entusiasmei com a proposta. E nunca perdi um espetáculo do repertório. Deles para mim havia uma espécie de respeito, de temor. Era visível que todos ficavam nervosos quando me viam na platéia, como se eu fosse o cão do Segundo Livro, mas nunca fizeram feio.

Minha 2^a palavra sobre a TTTrês Produções é de lamentação. Sim, porque o Recife não tem mais esse grupo. Os jornais cortaram as colunas, o movimento teatral foi se perdendo, os meninos se tornando adultos, os conjuntos se acabando, dividindo, esfarelando até à falência atual. Sei que é muito cobrar deles essa permanência. Afinal, foram tantos, quantos restaram? Mas ainda hoje não consigo lembrar de José Manoel sem atrelar ao nome dele os de Normando, Mário e Carlos Lira. Na verdade, os TTTrês eram quattro. Mas a lamentação não estaciona aí.

Lamento também que tenham esquecido de falar no Festival de Teatro de Bolso, o nosso querido Tebo, que eu e Sônia Medeiros fizemos durante 15 anos, onde a TTTrês sempre teve brilho. Entreguei alguns troféus a eles, com muita emoção. Eu me julgava, é verdade, um pouco padrinho daqueles meninos. Zé Manoel era magrinho, trêfego, elétrico. Normando era o tímido, cara cheia de espinhas, meio sem jeito para dizer as coisas. Carlos Lira era o sonso: conversa boa, matreiro, com cara de humilde. E Mário me parecia o articulador de bastidores, aquele ausente sempre presente, que só intervém de vez em quando.

Estou certo que para eles o Tebo foi uma alavanca, uma força que os consolava diante das

tantas dificuldades da época. Era, sobretudo, uma supremacia perante a classe teatral – os meninos da periferia (não gosto muito dessa expressão, é segregadora) conseguiam prêmios que grupos teatrais de colégios ricos não conseguiam. Aliás, o Tebo começou como Festival Estudantil de Teatro de Bolso. Quando essa *TTrupe* começou a participar e ganhar, tiramos a palavra estudantil, mantendo a sigla. Foi por causa da TTTrês.

Minha 3^a palavra sobre o grupo é de gratidão, pelo entusiasmo gostoso com que eles me enchiam e por um motivo íntimo: em novembro de 1983, véspera de Finados, eu velava tristemente o caixão de minha maezinha, na sala da frente de minha casa. Era tarde da noite. Estavam comigo dois ou três amigos: recordo-me de Sônia Medeiros, Fernando Oliveira, Luiz Carlos Machado, insones, arrumando a 1^a coroa de flores que chegara, enviada pelo maestro Cussy de Almeida, em nome da Fundação de Cultura. Deixei-os na sala e fui, de madrugada, datilografar (sabe Deus como!) minha coluna de teatro para o outro dia, quando, por motivo de sepultamento, não teria tempo de fazê-la. Então, Sônia me avisou que um micro-ônibus havia chegado à porta. Imaginam quem era os visitantes? A turma da TTTrês Produções, José Manoel à frente. Isso eu nunca esqueci. Para mim, foi como uma *Bomba*; eles, os *Raios da Silibrina*, consolando o órfão, Cego de dor.

É tudo o que eu tenho a dizer sobre a TTTrês: TTTrês palavras, TTTrês amores, TTTrês produções.

*Ator e diretor de teatro e cinema, advogado, jornalista e ex-crítico teatral do *Jornal do Commercio*.

TTTrês Produções Artísticas

Data: 28/04/1998. **Mediadora:** Elaney Acioly. **Expositores:**

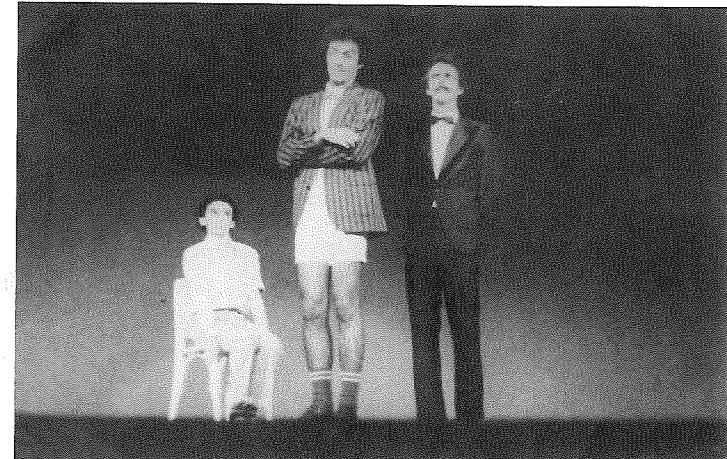
Carlos Lira, Célio Pontes, José Manoel, Mário Antônio Miranda, Normando Roberto Santos, Paulinho Mafe, Teka Miranda e Teresa Amaral.

Elaney Acioly: Quero convidar as pessoas que fizeram parte da TTTrês Produções Artísticas para um bate-papo.

Carlos Lira: Minha história no teatro começou em 1977, quando fui fazer um tratamento dentário no Sesc. Eu era comerciário. Faltando uma hora para ser atendido, desci até o auditório e vi, pelo vidro da porta, o Grupo de Teatro Amador do Sesc – Gruteasc – ensaiando. Fiquei curioso sem saber o que era aquilo, até que me convidaram para entrar: abri a porta e entrei definitivamente para o teatro. Pouco depois, foi a vez de Zé Manoel integrar esse grupo. Mário Antônio Miranda e Carlos Alberto Lago já faziam parte desde o início. Foi lá que nos conhecemos. Duas semanas após minha entrada, com a saída do diretor José Anacleto, passei a ser coordenador do Gruteasc, seguido depois por Zé. A cada encontro, tínhamos o acompanhamento de uma assistente social, Liege Godoy. A gente cobrava muito dela que o grupo não se reunisse apenas duas vezes por semana, mas de segunda a sexta. Com o tempo, o Sesc percebeu que estávamos tentando criar asas próprias e passou a limitar ainda mais o nosso espaço. A bronca estourou quando fomos à Paraíba com o espetáculo *Sonho de uma noite de velório*, de Odir Ramos da Costa, com direção de José Manoel.

Mário Antônio Miranda: Quem nos apoiava muito era Valdi Coutinho, na coluna *Cena Aberta*, do *Diário de Pernambuco*. Ele sempre ia dar aulas para a gente, mostrar um pouco do que era teatro.

Carlos Lira: Luiz Maurício Carvalheira também, que era amigo de Liege. Após a apresentação do espetáculo em João Pessoa, uma parte do grupo resolveu sair para uma discoteca. Quando voltamos, as funcionárias do Sesc, que nos acompanhavam, ficaram esperando para reclamar do horário. A discussão foi grande. Ao voltarmos para o Recife, pouco depois, soubemos através dos jornais que o Sesc havia extinguido o grupo. Fomos, então, convidados por Valdi Coutinho para participar do Teatro Experimental de Olinda, na peça *Vestido de noiva*. Fizemos várias apresentações no MAC, no Teatro do Parque e chegamos a viajar para alguns estados. Depois da nossa participação no TEO, sentimos a necessidade de formar um outro grupo. Valdi ficou muito chateado conosco, inclusive



José Manoel, Carlos Lira e Mário Antônio Miranda em *A bomba* / 1979
(Foto: arquivo pessoal José Manoel)

com Zé Manoel, cria dele. Com o tempo, as coisas voltaram ao normal. Nós montamos a TTTrês Produções Artísticas e a idéia principal era fazer mil cidades com um espetáculo.¹

Mário Antônio Miranda: O grupo foi fundado como Companhia Teatral TTTrês Produções Artísticas.

Carlos Lira: Exatamente. E por que o nome TTTrês Produções? Como, a princípio, éramos três, eu, Zé Manoel e Mário Miranda, a proposta era montar três peças, cada espetáculo dirigido por um de nós, com dois atores no elenco. Carlos Alberto Lago entrou, acho que, um mês depois, no meio dos ensaios. Não dava mais para mudar o nome para "Quatro Produções Artísticas". Começamos com o texto de Alexandrino de Souto, um espetáculo do Teatro do Absurdo, *A bomba*. Nós ensaiamos num centro espírita, espaço que a gente usava gratuitamente, em Jaboatão.

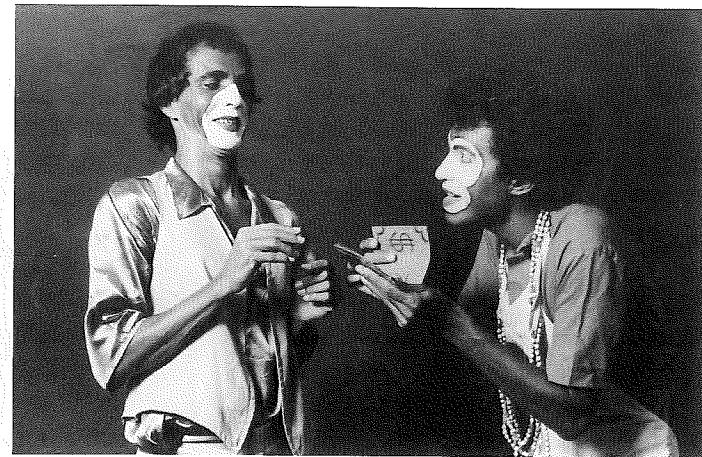
Mário Antônio Miranda: Fui o diretor da peça. A estréia aconteceu no Colégio Paula Francinete, do qual Zé Manoel era professor e ex-aluno. A produção era muito precária. Foi feita da seguinte forma: eu saía às ruas, com um "livro de ouro" na mão, pela feira de

¹ "O trabalho do grupo TTTrês Produções Artísticas, de Jaboatão, em Pernambuco, tem como principal proposta participar na formação de uma platéia para teatro na periferia. (...) Wilma Lessa, coordenadora de publicidade de *O Globo*, comentou acerca do trabalho, dizendo que: 'O que espero do 'Teatro de Periferia' é que seja um teatro de ação, revolucionário. Sua importância é indiscutível na medida que leve ao povo, sua história, suas crenças, seu sofrimento, ao mesmo tempo em que vise conscientizá-lo para a construção de uma sociedade que o integre, ao invés de barrá-lo até nas portas das casas de espetáculos'". ("Espetáculo 'A Bomba' será mostrado neste fim-de-semana na cidade". *O Norte*, João Pessoa, 13 de agosto de 1980. s. p.).

Prazeres, pedindo dinheiro a um e a outro. Até em casa funerária fui. A gente conseguiu produzir assim, na marra. Visitei a Câmara de Vereadores de Jaboatão durante quase um mês, todos os dias, para falar com o presidente. Quando consegui, o cara me deu um não “do tamanho de um trem”. Enquanto na rua, com as pessoas mais humildes, conseguimos uma graninha até legal. Montamos esse trabalho e foi muito bem aceito. Em Arcoverde, ganhamos nosso 1º cachê. Já tínhamos visitado a cidade com o projeto Teatro-Cohab, com Valdi Coutinho, pelo TEO, quando ele foi ministrar oficinas de teatro. Anos depois, voltamos com *A bomba* para o Colégio Cardeal Arcoverde. O espetáculo era às 20h. Dez minutos antes, não havia ninguém para assistir. Na hora certa, surgiu uma fila imensa, com um povo bem vestido. Ganhamos dinheiro nesse dia, o nosso 1º cachê.

Carlos Lira: Vocês precisavam conhecer Zé Manoel, ele era muito estourado. Numa madrugada, quando a gente estava colando cartazes em Vítoria de Santo Antão, reclamei da fome e Zé disse assim: “Lira, o dinheiro que tem é para tomar café amanhã de manhã”. Eu falei: “Prefiro dormir com a barriga cheia e me acordar na hora do almoço, do que dormir com fome”. Mas ele não queria dar o dinheiro. Peguei o caldeirão de grude e derramei na cabeça de Zé Manoel. Ele corria pela praça, atrás de mim: “Filho da puta!”, todo melado. Naquela época era assim, um cachorro-quente e um copo de refresco para os quatro. Nas cidades, passamos muita necessidade no meio da rua, carregávamos as malas nas costas, os refletores, aqueles *spots-lata*. Vivemos muita coisa juntos, alegrias e tristezas. Quando a gente chegava numa cidade para fazer *A bomba*, como o nosso cenário era a sala de um apartamento, sempre envolvíamos a comunidade. A platéia ficava cheia de convidados porque todo mundo queria ver o seu quadro, a sua escultura, a sua toalha que haviam sido emprestados. A *bomba* era a história de três pessoas num apartamento sem janela, só com uma porta, no 59º andar de um edifício. De repente, um gravador soltava uma voz: “Atenção, faltam 20 minutos”. Então, os personagens começavam a revelar suas intimidades um para o outro. No final, quando a bomba não explodia, os personagens abriam uma caixa e, de dentro, tiravam a coisa mais simples do mundo, um cinzeiro, uma banana, flores, algo típico do município onde estivéssemos.

José Manoel: Teatro é a arte do coletivo, não dá para pensar teatro como uma arte individual. De fato, o ato de criação é um fenômeno de profunda solidão, só que no teatro essa solidão vai se compactuando de uma forma que ela necessita ser coletivizada. Coletivo é sinônimo de grupo e grupo é diferente de agrupamento. A TTT Três passou por três fases bem distintas: uma fase de grupo, que era um núcleo menor; uma fase de agrupamento, quando a gente tratou como cooperativa; e uma fase mais individualizada, quando eu resolvia fazer um espetáculo, juntava um grupo de pessoas e sempre aparecia um desvairado que aceitava assumir comigo o ônus dessa produção. Mas, efetivamente, o momento de maior eficiência aconteceu quando fomos grupo, a despeito do grude ou



Mário Antônio Miranda e Carlos Lira em
O espelho mágico do Bruxo Jurubeba / 1981
(Foto: Gilberto Marcelino)

de outras divertidas situações que aconteciam, porque a gente estava lutando por um ideal. Sabe o que é a loucura de redigir uma ata na areia da praia de Piedade e planejar que quer visitar mil cidades do Brasil? Tem coisa mais pretensiosa? E não éramos mais tão adolescentes assim. Mas era uma pretensão saudável, porque a gente queria essa conquista através do trabalho sociabilizado, através de uma relação de profunda interação que tínhamos. Fomos à luta nessa perspectiva. A gente se reunia na sede do grupo e montava uma agenda: “Eu vou fazer cinco cidades do Agreste; Carlos Lira, cinco cidades da Mata Sul; e Mário Antônio vai fazer cinco cidades da Mata Norte”. Saímos com um calendário e voltávamos quatro, cinco dias depois, com apresentações, oficinas e debates agendados em vários municípios, além de contatos para comer, dormir e divulgar. Abrímos mão do nosso cotidiano aqui para viver essa relação com as cidades de Pernambuco. Tanto que acabamos coordenando o Festival de Teatro de Arcoverde; no I Simpósio de Teatro de Petrolina, lá estávamos nós; quando aconteceu o I Feteag, Festival de Teatro do Agreste, abrimos o evento com *Trupizupe, o raio da silibrina*. Assim como também estávamos no Encontro Latino-Americano de Artesanato e Folclore, no Centro Luiza Maciel, em Caruaru, inaugurando o Teatro Luiz Gonzaga, com o espetáculo *A bomba*. O Teatro Vila Rica de Jaboatão, a gente inaugurou com *Os cegos*. Na verdade, essa relação foi se solidificando por conta da sociabilização do trabalho que a existência de um grupo efetivamente permite. Quando o fracasso acontece, um não grita para o outro: “A culpa foi tua!”. Se a ação é coletiva, a culpa, entre aspas, é do coletivo. Não existe patrão e empregado. Claro que isso se expressa também na obra de arte.

Carlos Lira: Lembram de uma apresentação em Muribeca quando o pai de Zé Manoel nos acompanhou, levando o material? Ao chegarmos, o local era um mercado sem um



Carlos Lira, Carlos Mesquita, Mário Antônio Miranda e Teka Miranda em *Trupizupe, o raio da silibrina* / 1982
(Foto: arquivo pessoal Carlos Lira)

banco para sentar, mas existiam umas tralhas de madeira no chão. O pessoal do lugar não sabia o que era teatro. Seu Eloi, pai de Zé Manoel, fez uma espécie de arquibancada e ficava a gritar com uma sacola: "Bora entrar putada, bora que o treato vai começar!"(sic). O público foi se animando, entrando e pondo dinheiro na sacola. Lotou o espaço.

José Manoel: Ele disse: "Vocês são muito maus vendedores". A gente já tinha tentado convencer o público a entrar fazendo uma brincadeira na frente do espaço, mas não tínhamos conseguido. Papai foi e, talvez numa linguagem mais acessível, muito mais na realidade deles, encheu aquilo ali. Depois queria percentual da bilheteria! Em Glória de Goitá vivemos uma das experiências mais loucas. Uma situação bem coronelista em plena festa da Padroeira. A 1ª sessão foi muito difícil, porque competir com festa de santo no interior é suicídio. No 2º dia, estava marcado um baile pela manhã no mesmo clube que apresentávamos o espetáculo. Faltou energia e o genro do prefeito falou: "Vou transferir a festa para a tarde". Mas a energia só voltou à noite, justamente no nosso horário. "Eu transfiro vocês para outro canto e boto um carro para transportar todas as coisas. Ainda compro 200 ingressos. Vocês decidem", propôs. Mas a gente resolveu não abrir mão: "Ora, divulgamos em carro de som. Já foi difícil ontem nesse clube, que é no centro, imagine ir para outro lugar. Não, a gente não vai". Fui na casa do cara avisar que decidimos não desistir do clube. Quando chego lá, todo tímido, está o andor de um lado, todo mundo rezando. Chamei-o e disse: "Vimos que não há condições, é um prejuízo muito grande". Ele: "Está bem, venha cá" e me levou até o carro. Eu entrei, ele abriu o porta-luva, tirou um revólver e ameaçou: "Vamos voltar e você vai convencer seus amigos". Eu respondi: "Claro!". E o andor ia sair da casa dele! Voltamos e eu falei para os meninos: "Gente, é o seguinte, mudei de idéia". E os três radicais: "Não, não!". O cara em pé

dizendo assim: "Acho que vocês deviam ouvir o colega de vocês". Carlos Lira e Carlos Alberto Lago começaram a ficar bravos e eu: "Meu Deus do Céu, eu não convenço". Até que dei uma piscada de olho e eles entenderam. Ou seja, a gente foi se convencendo. Sabe o que aconteceu no lugar para onde fomos transferidos? Não fizemos o espetáculo por falta de público.

Carlos Lira: Mas onde foi que ele pôs a gente? Numa sociedade mista que vendia caixão de defunto!

José Manoel: Sem dúvida, conhecer a cultura de Pernambuco foi uma das coisas mais fortes para o grupo. Essas experiências nos permitiram descobrir argumentos para justificar o que fazíamos. A gente aprendeu a formular objetivos, a planejar, tanto que escrevímos demais. Fazímos ofício, ata, carta para tudo. A sede do grupo era uma pilha de papel.

Mário Antônio Miranda: Fundamos depois a biblioteca Orlando Miranda de Carvalho.

José Manoel: Essa metodologia era fundamental para nossa organização. A própria dinâmica exigia isso. Tudo tinha número, data. Conseguíamos administrar um fracasso porque a gente sabia que na cidade seguinte tínhamos a possibilidade de um resultado positivo.

Carlos Lira: O interessante é que naquela época nenhum tinha telefone. Eu morava em Jaboatão Antigo, Zé Manoel em Prazeres, Mário e Carlos Alberto em Olinda. A dificuldade era enorme, mas com tudo muito organizado. A sede era pequeninha, mas cheia de pastas, livros. A gente tinha até um quadro de avisos e como Zé Manoel sempre gostou, muito recorte de jornal.

José Manoel: Já tínhamos projetos guardados. Quando se descobria um festival, no outro dia o material já seguia. Conversávamos muito antes de montar uma peça. Se hoje se vê um número tão grande de atores que não sabe analisar um texto, é porque eles não têm esse hábito. Não participam de uma fase que é fundamental: a escolha do texto. A produção coletivizada, o "livro de ouro" – e Mário era especialista nisso – esses eram os caminhos que a gente encontrava de captação de recursos. Primários, mas, a bem verdade, era o cara que vendia cigarro sortido, de um em um, quem assinava o "livro de ouro" da gente. Carlos Lira vestia smoking em Caruaru ao meio-dia e saía no meio da rua vendendo ingresso. Era um diferencial. Quando a gente chegava com caixa de som, gravador, uma mesinha e o nosso material, qualquer loja nos deixava utilizar a energia elétrica. Lembro quando cheguei em Camocim de São Félix, descendo do ônibus, uma moça disse: "O pessoal da bolsa verde? Está ali". Porque eu descia com uma bolsa verde também. Todo



Carlos Lira e Conceição Barros em *Como a lua* / 1984
(Foto: arquivo pessoal Carlos Lira)

mundo nos conhecia assim. Para divulgar um espetáculo, a gente entrava nas salas de aula e imediatamente procurava contextualizar a peça com o conteúdo que o professor estava trabalhando ou com a escola em si. Sempre buscando um ponto de ligação.

Elaney Acioly: Seria bom que Teka Miranda, Célio Pontes e Normando Roberto Santos contassem suas experiências no grupo.

Teka Miranda: Tive contato com os meninos através de Mário, meu irmão. Fui assistir ao ensaio de *Vestido de noiva*, no TEO, e Zé perguntou se eu queria participar. "Quero", respondi. Comecei, então, a fazer teatro, coisa que eu nem sabia para onde ia. Quando acabou essa peça, os meninos seguiram com a TTT Três. Até que a gente se encontrou anos depois. Fui a 1ª mulher a trabalhar como atriz na TTT Três, em *Trupizupe, o raio da silibrina*, que passou quase três anos em cartaz. Foi um início maravilhoso, uma escola que me abriu caminhos e me deu subsídio para, em outros grupos, exercitar aquilo que aprendi, já que nunca fiz curso de teatro.

Célio Pontes: A minha fase foi justamente na TTT Três como cooperativa, com Avoar. A experiência dessa peça trouxe modificações imensas na vida de todo mundo, porque a gente convivia em eterno contraste, de muita briga e muito amor. Eu tinha 16 anos, era o mascote do grupo, e essa vivência foi super enriquecedora.

Normando Roberto Santos: Minha entrada na TTT Três foi por causa de um curso de iniciação ao teatro que fiz com José Manoel no antigo Sesc de Casa Amarela. Era terrível ser comerciário e tentar conciliar os horários. Enfrentei muitas dificuldades, até de base

escolar, mas queria ser artista, queria embarcar nessa profissão. Zé me chamou para fazer duas substituições: uma em *O espelho mágico do Bruxo Jurubeba* e outra em *Os cegos*. O meu começo foi assim, talvez por isso as pessoas me convidem tanto para substituir. Para quem estava começando, claro que foi difícil, doloroso até. Especialmente quando assumi o lugar de Zé Manoel em *Trupizupe, o raio da silibrina*. Já em *Lampião, o rei do cangão*, substituí Cristóvam Tadeu, no período de marcação da peça. Só quando Teresa Amaral produziu *Como a lua*, ganhei meu 1º papel de fato. Foi uma felicidade. Senti muito quando a TTT Três esfacelou-se. Foi ela quem fez uma verdadeira revolução no teatro de periferia.

Mário Antônio Miranda: A TTT Três não se acabou, ela se diluiu, porque Carlos Lira começou a trabalhar com Bóris Trindade na Aquarius Produções. Depois, foi a vez de Zé Manoel.

Leidson Ferraz (da platéia): Queria que Zé Manoel contasse por quê escolheu textos de Vladimir Capella para montar.

José Manoel: Meu contato com Vladimir Capella se deu através de Teresa Amaral, quem primeiro teve conhecimento do trabalho dele. Existia em São Paulo a Associação Paulista de Teatro para a Infância e Juventude – Aptij² – que desenvolvia projeto de pesquisa em torno da linguagem de teatro para a infância e juventude. Vladimir Capella, junto com Ingrid Koudela, Zeca Capellini, Karen Meloni e, depois, com Ilo Krugli, desenvolveu um processo de trabalho na Aptij, em que eles discutiam o texto teatral em todos os seus aspectos: filosófico, político, pedagógico, didático, sociológico, histórico. Eles dissecavam a obra dramática em todas as suas possibilidades e Vladimir tornou-se uma espécie de mentor intelectual desse movimento. À proporção que ele foi discutindo os textos dos outros, foi expondo os dele e chegou-se a uma tendência de fazer um teatro no Brasil despreocupado com faixa etária. Porque uma obra de arte é sempre plena e pode ser contemplada e compreendida por um cidadão de qualquer idade. Saudade, dor, alegria, raiva, felicidade, paixão, são sentimentos que as pessoas têm, independente

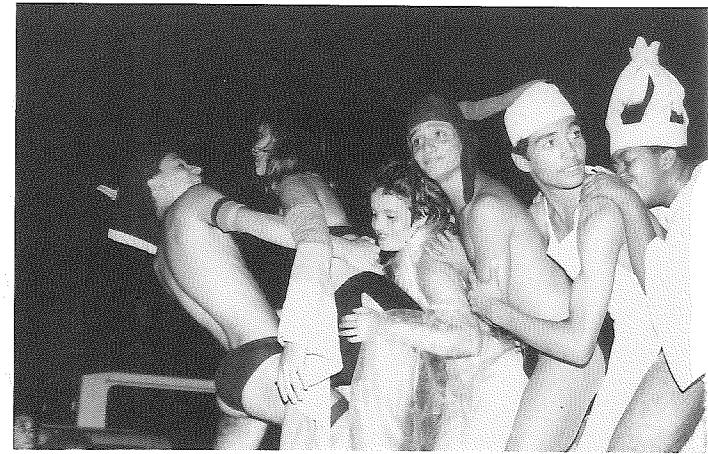
² "São Paulo e Rio de Janeiro presenciam, em meados da década de 70, o crescimento em ritmo bastante acelerado da oferta de espetáculos infantis. Textos originais, traduções, adaptações, roteiros para improvisação dão origem a encenações designadas como infanto-juvenis, que têm lugar em horários especiais, nas mesmas salas que abrigam apresentações para adultos. Tendo em vista a formação do 'spectador de amanhã', desenvolve-se intensa mobilização, reunindo figuras de relevo de setores teatrais e educacionais. Ela manifesta seu vigor através de conquistas como a atribuição de premiações e subvenções voltadas exclusivamente para o teatro infantil ou mediante o surgimento da Associação Paulista de Teatro para a Infância e Juventude. Esta última lidera por vários anos importantes iniciativas no debate público da questão, sobretudo no campo da criação e da documentação da dramaturgia especificamente voltada para crianças e adolescentes". (PUPO, Maria Lúcia. "Fronteiras etárias: o teatro – da demarcação à abertura". *Revista da USP*, São Paulo, nº 44, dezembro, 1999, s. p.).

da idade. A arte lida com esses fenômenos. O outro aspecto é a questão da razão, do raciocínio. Uma pessoa pensa desde a fase intra-uterina, agora, o aprofundamento desse raciocínio se estabelece a partir das vivências e da capacidade de leitura do mundo. Pensar, assim como sentir, é um fenômeno inerente à pessoa, independente de realidade social, sexo, cor, idade, tudo. Tive novo contato com a obra de Vladi através de Carlos Lira, que fez aulas com Ingrid Koudela e Karin Melone num seminário em Brasília. Lá foi feita uma leitura dramatizada de *Como a lua*. Ora, mesmo com essa peça falando de elementos que a gente pensava não serem direcionados para a criança, o fato é que nos acostumamos a lidar com essa diversidade de faixas etárias. Por conta da nossa participação no movimento de teatro periférico, fundamos a Associação dos Grupos de Teatro de Jaboatão, da qual fui o 1º presidente. Nesse período, colocávamos toda a estrutura da TTT Três Produções a serviço da Associação, nacionalizando assim a proposta de trabalho. Começamos a viajar para Alagoas, Paraíba, Sergipe, São Paulo, Brasília e a participar de encontros discutindo teatro. Essa foi uma outra forma de aproximação com Vladimir Capella, um autor que escreve: "Tudo o que nasce, morre. Tudo o que morre, torna a nascer, como a lua". Tem coisa mais óbvia? Só que é preciso ter muita sensibilidade para colocar essa obviedade da forma tão consistente como Vladi pôs no palco. Esse poder de síntese do fenômeno da vida apaixonou a gente. Uma escrita profundamente poética e despreocupada se quem estava na platéia tinha 8 ou 80 anos.

Leidson Ferraz (da platéia): Quantos espetáculos vocês montaram dele?

José Manoel: Pela TTT Três foram *Avoar*, *Como a lua* e *Com panos e lendas*. Esse poder de expressar o sentimento do homem, todas as suas possibilidades de ser e essa transfiguração que é a própria essência do teatro, sem didatismo babaca, foi o que nos sensibilizou e fez com que Vladi ganhasse a dimensão que alcançou no Brasil. Lembro que quando ele viu o vídeo de *Avoar*, se espantou com a leitura que fizemos, com a velocidade da montagem. Quando assistiu *Com panos e lendas*, disse: "Meu Deus do céu, não foi nada disso que eu pensei, mas está lindo". Ele era do júri do Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto e a gente ganhou um montão de prêmios: espetáculo, direção, música, iluminação e atriz coadjuvante para Pietra Alves.³

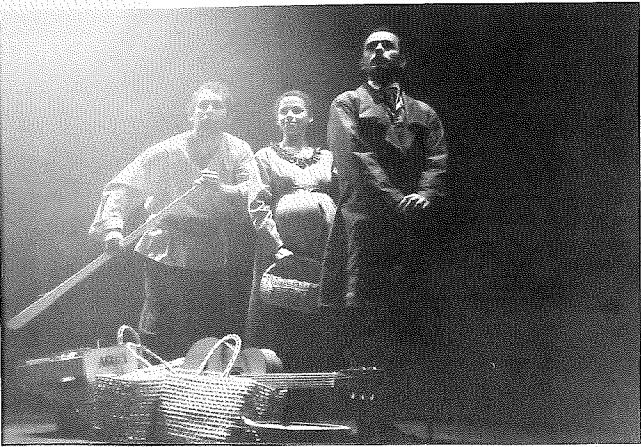
³ Destacamos ainda premiações para as montagens de *O espelho mágico do Bruxo Jurubeba*: melhor espetáculo, texto, iluminação, proposta, trabalho de corpo e revelação de diretor no I Festival de Teatro do Recife (1981)/*Os cegos*: melhor espetáculo e direção no II Festival Estudantil de Teatro de Bolso (1981), no Recife/*Trupizupe, o raio da silibrina*: melhor ator coadjuvante (Carlos Lira) e 2º melhor espetáculo no V Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto/SP (1982); melhor direção, ator (Carlos Lira) e espetáculo no III Festival de Teatro de Bolso (1982)/*Avoar*: melhor espetáculo pelo júri oficial, melhor espetáculo pelo júri popular, melhor direção, coreografia, iluminação, menções honrosas para atriz (Ivone Cordeiro) e para direção musical (André Filho) no I Festival de Teatro Infantil do Sesc, em João Pessoa/PB (1987).



Marcelino Dias, Mônica Holanda, Sílvia Paiva, Otacílio Júnior, Márcio Moraes e Pietra Alves em *Com panos e lendas* / 1990 (Foto: arquivo pessoal José Manoel)

Leidson Ferraz (da platéia): Como foi o processo de *Avoar*?

José Manoel: Havia uma certa paixão. Foi Edjeso Ferreira quem me pediu para ler o texto pela 1ª vez. Quando fomos construir o espetáculo, ensaiávamo no edifício Continental, na sala da Dramart Produções. Tínhamos muitos conflitos internos. Acabamos o ensaio num domingo, fiquei sozinho, sem saber o que fazer com o espetáculo, como conduzi-lo. Atores saindo, a maior dificuldade de construção, porque o texto trabalhava muito com o sentimento, todos ficavam à flor da pele. De repente, comecei a ouvir algumas vozes, em pleno centro da cidade: era o elenco cantando as músicas da peça. Não acreditei. A concepção do espetáculo nasceu ali. Parece que eles adivinharam que eu não sabia o que fazer; desceram e começaram a reproduzir as brincadeiras lá embaixo e a cantar: "Por mim não, borboleta, você pode avoar", "Lá vem a lua saíndo por detrás de uma palmeira". Foi com essa música que despertei: "São aqueles filhos da puta!". Quando olhei pela janela, todos com os braços abertos, se esguelando para eu ouvir as canções, de onde estava, no 9º andar. Compulsivamente, comecei a chorar e fui escrever, escrever e surgiu. No texto, tem uma apresentação que Vladi escreveu: "Avoar foi um jeito urbano que encontrei de trazer de volta as velhas noites de lua, as cadeiras na calçada e a rua onde a gente brincava ao som de cantigas de roda". Era um texto grande, de uma página inteira. Nunca trabalhávamos esse trecho, porque achávamos que era só o autor explicando a proposta dele. Num ensaio, disse a Cira Ramos: "Pegue esse texto, faça de conta que está tudo silencioso, chegue no meio do palco, bem natural, e conte isso para as pessoas". Cira começou a fazer e a 1ª cena, que era a essência da montagem, nasceu desse experimento. Deixa, agora, Paulinho contar sua história.



George Demétrios, Vanise Souza e Flávio Santos
em *As incríveis aventuras do Barão Langsdorff* / 1993
(Foto: arquivo pessoal José Manoel)

Paulinho Mafe: Comecei em teatro muito tarde, quando fiz um curso com Marcus Siqueira. Era um cabra brabo, gritava com todo mundo. Graças a Deus, eu nunca levei grito de diretor, antes de Zé Manoel. Foi Zé quem me chamou para fazer *Trupizupe, o raio da silibrina*, uma das melhores coisas que aconteceram comigo em teatro. A direção foi de Carlos Varella. Carlos Lira brigou logo e saiu da peça. Ia fazer o próprio *Trupizupe*. No seu lugar ficou Mário Miranda.

José Manoel: Carlos Lira saiu várias vezes.

Paulinho Mafe: Depois, terminou voltando no meio dos ensaios para fazer o Arauto e o Delegado. Foi a 1ª briga e todos brigavam o tempo todo. Acho que isso fez o grupo caminhar tanto tempo. Quando pararam de brigar, o grupo acabou, não é, Zé?

José Manoel: Eu acho.

Paulinho Mafe: Grupo também tem isso. Nem todos precisam concordar. Esse é o grande mérito. Se você baixa a cabeça e concorda, sem discutir, não é grupo, existe é um ditadorzinho para fazer as coisas. Lembro que em São José do Rio Preto, o espetáculo era às 18h e, às 15h, Zé Manoel e Carlos Lira ainda estavam brigando no palco, antes de começar o ensaio. Foi muito importante para mim como ator e como pessoa a TTT Três Produções. Tinha vindo de uma escola, com Marcus Siqueira, muito rígida e nunca fui muito rígido. Sou o oposto, muito cômico.

José Manoel: Teresa Amaral, que também integrou a TTT Três, é pedagoga, apaixonada

por *Como a lua*. Ela chegou no grupo para nos dar os subsídios necessários para a discussão do aspecto pedagógico da peça. E se engajou definitivamente na equipe, entrando no processo de *Lampião, o rei do cangão* e de *Como a lua*.

Teresa Amaral: Vou falar um pouco sobre a importância da TTT Três como escola de vida. Acho que o que sou hoje devo muito ao trabalho que desenvolvi com esse pessoal: a liderança importante de Zé Manoel, a organização de Lira, a praticidade de Mário. Eu os conheci em Garanhuns, com *Trupizupe, o raio da silibrina* e *A bomba*. As idas à periferia, as viagens pelo interior do estado e por outras cidades do Brasil, como experiência, também me influenciaram muito, porque através delas conheci pessoas que me incentivaram a continuar participando do teatro pernambucano. Integrei a Federação de Teatro, primeiro como tesoureira, depois como presidente; a Confederação Nacional de Teatro Amador; representei Pernambuco em diversos seminários e isso tudo foi um aprendizado. No grupo, fiz cenografia, iluminação, bilheteria. Eu não brigava muito não, no começo. Depois, comecei a argumentar e colocar minhas posições. Isso foi influência da TTT Três. Digo sempre que Zé Manoel é meu guru.

José Manoel: Lutar contra a Censura foi uma coisa que a gente fez. Quando sabíamos que determinado trecho não passava, a gente se reunia para enganar os censores, enrolava o texto, modificava uma cena, fazia pela metade. Isso tudo eram situações de pacto que hoje não se estabelecem mais. Quando íamos estrear, passávamos telegrama para o inferno ou para o céu se achássemos que era importante. Isso fez com que a gente ganhasse um espaço nacional, tanto que nenhum projeto da TTT Três foi reprovado numa seleção de festivais. Assim como sempre ganhávamos nas concorrências de pauta. Isso era consequência de quê? De um processo de marketing e de uma inter-relação institucional e pessoal que nos sustentava. Finalmente, quero dizer que fracassos foram muitos, mas, no final das contas, visitamos quase 300 cidades. Só com *A bomba* estivemos em 64 municípios. Muita gente também passou pela vida do grupo, mas queria registrar Alberto Cunha Melo, como homem público, na Fundarpe, uma das pessoas que primeiro acreditaram na gente; Audálio Alves, Geninha da Rosa Borges, Enéas Alvarez, além da nossa participação na Feteape, fundamental para ampliarmos as relações. Lembro ainda de Aurélio Howard Bradley, ex-prefeito de Arcoverde, direita radical, talvez o homem que mais nos abriu espaço no interior do estado; Antônio Carlos Vander Velden, que mesmo com a Polícia Federal em cima dele, teve coragem de ir conosco lutar contra a expulsão de padre Victor Mira Capilo e padre Reginaldo Veloso, duas experiências políticas fundamentais que tivemos através do teatro; Carlos Varella, que aceitou dirigir os enlouquecidos que nós éramos em *Trupizupe, o raio da silibrina*; e também nossa família, com uma cumplicidade impressionante, nos ajudando em tudo que podíam. Por fim, nosso saudoso Carlos Alberto Lago, que integrou o grupo, entre tantas outras pessoas que passaram pela TTT Três. A todos, muito obrigado.

TTTrês Produções Artísticas – Montagens

1979 *A bomba*

Texto: Alexandrino de Souto. Direção: Mário Antônio Miranda. Sonoplastia e iluminação: Carlos Alberto Maymone (Carlos Alberto Lago, substituído eventualmente por Evaristo Oliveira e Coaciara Lira). Programação visual: Carlos Lira. Cenários e figurinos: o grupo. Elenco: José Manoel, Carlos Lira, Carlos Alberto Lago e Mário Antônio Miranda.

1980 *O inquérito I*

Texto, direção, cenário, figurino, iluminação e trilha sonora: Carlos Vander Vélden. Elenco: Carlos Lira, Diva Carneiro, Denise Carneiro, Erivaldo Cordeiro, José Manoel, Mário Antônio Miranda e Tell Lúcia, entre outros.

1981 *O espelho mágico do Bruxo Jurubeba*

Texto: Carlos Lira. Direção: José Manoel. Figurinos e ambientação: o grupo. Elenco: José Manoel, Carlos Alberto Lago (substituído por Fernando Duque, Otacílio Júnior, Carlos Mesquita e Normando Roberto), Mário Antônio Miranda e Carlos Lira (substituído por Nivanildo Aureliano Léo).

Os cegos

Texto: Michel de Ghelderode. Adaptação: Carlos Vander Vélden. Direção: José Manoel. Programação visual e maquiagem: Carlos Lira. Figurinos: Nílido Barbosa. Sonoplastia e iluminação: o grupo. Elenco: José Manoel, Mário Antônio Miranda, Fernando Duque (substituído por Normando Roberto) e Nivanildo Aureliano Léo.

O inquérito II

Texto: Carlos Vander Vélden e Denise Carneiro. Direção: Carlos Vander

Vélden. Elenco: Carlos Lira, Diva Carneiro, Denise Carneiro, Erivaldo Cordeiro, José Manoel, Mário Antônio Miranda e Tell Lúcia, entre outros.

1982 *Nasce um homem sem cor*

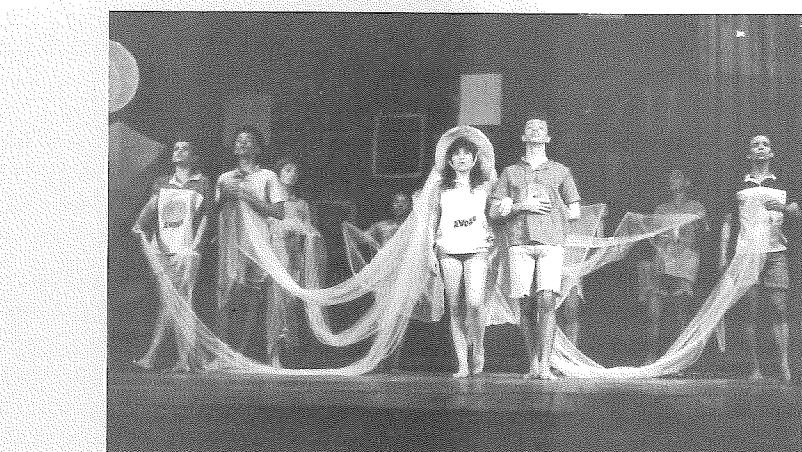
Texto, direção, cenário e figurino: José Manoel. Elenco: Fátima Patrício, Normando Roberto, Fátima de Oliveira, Jaime Calaça e José Manoel.

Trupizupe, o raio da silibrina

Texto e música: Bráulio Tavares. Direção: Carlos Varella. Figurino: Buarque de Aquino. Cenário: Carlos Lira. Adegaços, maquiagem, trabalho vocal e coreografia: Alexandre Pacheco. Projeto de iluminação: José Manoel. Execução de iluminação: Carlos Alberto Lago e Fátima de Oliveira. Sonoplastia: Carlos Alberto Lago, José Manoel e Carlos Vander Vélden. Elenco: Mário Antônio Miranda, Paulinho Mafe, Carlos Lira, José Manoel (substituído por Normando Roberto), Teka Miranda e Carlos Alberto Lago (substituído por Carlos Mesquita).

1983 *Lampião, o rei do Cangão*

Texto: José Bezerra Filho. Direção, plano de iluminação e maquinista: José Manoel. Contra-regras: Fátima Oliveira e Teresa Amaral. Figurinos, maquiagem e programação visual: Cynthia Persichetti. Cenários: Rita Smolianino. Coreografias: Teresa Meira. Execução de cenários e figurinos: o grupo. Collaboradora: Teka Miranda. Sonoplastia e execução de iluminação: Carlos Vander Vélden. Músicas: José Bezerra Filho e Cristóvam Tadeu. Execução de sonoplastia: Normando Roberto. Composição de programa: Marcos Antônio Aragão. Produção executiva: Mário Antônio Miranda e Carlos Alberto Lago. Coordenador de produção: Carlos Alberto Lago. Elenco: José



Kátia Ribeiro, Rudimar Constâncio, Paulo de Pontes, Ivone Cordeiro, Cira Ramos, Célio Pontes, Carlos Lira e Otacílio Júnior em *Avoar* / 1987 (Foto: arquivo pessoal Carlos Lira)

Manoel, Carlos Alberto Lago, Mário Miranda, Cynthia Persichetti, Mônica Espíndola, Cristóvam Tadeu, Teka Miranda e Jaime Calaça.

1984 *Como a lua*

Texto: Vladimir Capella. Direção: José Manoel. Músicas: João Falcão. Execução musical: Trio Romançal. Iluminação: José Pimentel. Cenários e figurinos: Alexandre Pacheco. Produção geral e assessoria pedagógica: Teresa Amaral. Elenco: Carlos Lira, Mário Antônio Miranda, Fernando Bastos, Ana Montarroyos, Normando Roberto, Leila Freitas e Conceição Barros (as duas últimas substituídas por Izabel Henrique e Vivi Pádua).

1986 *Opereta para os mais pequenos*

Texto: Vera Fróes. Adaptação e confecção de figurinos, bonecos e adereços: Romildo Moreira. Direção: José Manoel. Coreografias: Amélia Conrado. Músicas: Ediel Guerra. Arranjos: Antônio Cabral. Execução de sonoplastia: Fátima Oliveira. Iluminação: Sulamita Ferreira e Edilton Júnior. Cenários: Carlos Borges. Figurinos: João Neto.

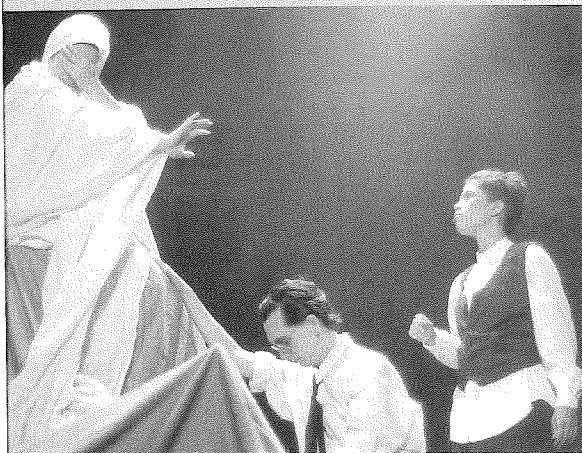
Elenco: Otacílio Júnior, Ana Montarroyos, Romildo Moreira, Mano Alves e Edjeso Ferreira.

1987 *Avoar*

Texto: Vladimir Capella. Direção e projeto de iluminação: José Manoel. Execução de iluminação: Dane Araújo. Assistência de iluminação: Augusto Tiburcius. Cenários, figurinos, adereços: Carlos Lira. Programação visual: Célio Pontes. Confecção de figurinos: Ivone Cordeiro, Edvaldo Oliveira e Jozete Mendes. Confecção de cenários: Aluísio Santana e Hélio Rodrigues. Direção musical: André Filho. Contra-regras: Pietra Alves. Músicos: Romualdo Medeiros, Romildo Manoel e André Filho. Elenco: Carlos Lira, Cira Ramos, Otacílio Júnior, Hamilton Figueiredo, Célio Pontes, Rudimar Constâncio, Paulo de Pontes, Flávio Santos, Kátia Kris (Kátia Ribeiro) e Ivone Cordeiro. Ator coringa: José Manoel.

1989 *Anjos de guarda*

Texto: Zeno Wilde. Direção: José Manoel. Elenco: Célia Cardoso, Mário Moraes e Gilmar Rocha (substituído por Romildo Manoel).



Méri Lins, José Manoel e Francis de Souza em
Seltrap / 1992 (Foto: Luiz Felipe Botelho)

1990 *Com panos e lendas*

Texto: Vladimir Capella e J. G. Rocha. Direção e administração: José Manoel. Direção musical: José André da Silva (André Filho). Composição musical: José André da Silva (André Filho), Romualdo Medeiros e Alberto Borges. Técnica vocal: Romualdo Medeiros. Coreografias: Amélia Conrado. Cenários, figurinos e adereços: João Neto. Confecção de cenários, figurinos e adereços: Romildo Moreira. Maquiagem: Carlos Lira. Projeto de luz: Horácio Falcão. Execução de luz e administração: Círa Ramos. Programação visual: Célio Pontes. Co-produção: Tertuliano Neto. Elenco: Célia Cardoso, Normando Roberto, Otacílio Júnior, Mônica Holanda, Luciana Gayoso, Márcio Moraes, Rudimar Constâncio, Marcelino Dias, Sílvia Paiva e Pietra Alves.

1992 *Seltrap*

Textos, direção, iluminação, sonoplastia, esboço dos figurinos, programação visual e cenografia: Luiz Felipe Botelho. Co-criação e execução de figurinos: Francis de Souza. Produção: Paulo André Viana e José Manoel. Coordenação de produção: Méri Lins.

Execução de sonoplastia, maquiagem e maquinaria: o grupo. Elenco: José Manoel, Méri Lins (substituída por Mônica Holanda), Francis de Souza e Paulo André Viana. Realização em parceria de produção com o Grupo Cênico Arteatro.

1993 *As incríveis aventuras do Barão Langsdorff*

Texto: Sidnei Cruz. Direção e Iluminação: José Manoel. Direção musical e arranjos: André Filho. Cenários, figurinos e adereços: Francis de Souza. Máscaras: Célio Pontes e Luís Paulo Amaral. Programação visual: Luiz Felipe Botelho. Confecção de figurinos e adereços: Cleide Luna, Claudiné de Abreu, Francis de Souza e Lene Mathias. Contra-regras: Cláudio Siqueira e Epitácio Nunes. Direção de produção: Ana Júlia, Rudimar Constâncio e Socorro Maracajá. Elenco: Flávio Santos, Vanise Souza, Sílvia Paiva, Ivone Cordeiro, Érico José, George Demétrios, Paulo André Viana (substituído eventualmente por Epitácio Nunes e, posteriormente, por Raimundo Balta), Robson Silveira e Rudimar Constâncio. Realização em parceria com a Terceiridade Teatral.



Glucose Laxe e Márcia Rocha em *Ninar, adormecer e sonhar* / 1981 (Foto: Ana Farache)

T de teatro T de tudo a ver

por Triana Cavalcanti*

Não sei se foi paixão à 1^a vista ou doença incurável, daquelas que não têm antídoto. O certo é que comecei nesse grupo meio por acaso. Estava fazendo o 2º ano do antigo Científico e tinha um colega de escola, Gilson Santos, que ia estrear um espetáculo chamado *Na roça era assim*, no Teatro do Parque. Ele me convidou para assisti-lo.

Nunca tinha ido a um teatro antes, a não ser para a apresentação de um grupo de marionetes da Itália, quando tinha cinco ou seis anos de idade. Na época do convite de Gilson, eu já estava com 16. Quando cheguei no teatro, o diretor da peça, Romildo Moreira, me perguntou: "Você está fazendo alguma coisa? Dá para nos ajudar com o ponto?". Eu respondi: "Dá, mas o que é isso?". Por que perguntei? De lá para cá, já se vão quase 30 anos.

Na 1^a semana, fui ponto. Ficava atrás da cortina acompanhando em voz moderada tudo o que era dito em cena. Quando um dos atores esquecia a fala, eu dava a dica, "soprando" o texto. Nos dias seguintes, ajudei também como contra-regra. Na 2^a semana, Carlos Brito, que fazia a iluminação, não pôde ir e assumiu a função dele. Na verdade, só fazia dizer para Seu Cícero (eletricista do Teatro do Parque) o que ele tinha que acender ou apagar. Aos poucos, fui me metendo no trabalho dele: puxava fio, afinava refletor, subia na escada para trocar alguma lâmpada e fui ficando.

Em *A dama de copas e o rei de cubas* também assinei a luz e em *Os filhos de Kennedy* tive que substituir a atriz Alba Lúcia, que ficou doente dias antes da estréia. Eu era a única da equipe que sabia as "falas" de todos os personagens.

O Grupo de Teatro Panacéia, além de ter sido um celeiro de grandes profissionais do teatro em Pernambuco, não se preocupava somente em montar espetáculos, mas promovia palestras, encontros, ciclos de leituras, entre outros eventos. Era uma época de repressão e a necessidade de saber e se expressar era fundamental para nossa juventude.

Nomes como Romildo Moreira, Augusta Ferraz, João Falcão, Lúcio Flávio Rios, Hélida

Macedo, e tantos outros que seguiram profissões diversas, iniciaram, assim como eu, sua trajetória nas artes, aprendendo como era bom fazer teatro. Talvez, por isso, a maioria de nós tenha permanecido em cena.

Profissionalizei-me em iluminação a partir de 1980, começando a trabalhar com tantos grupos, companhias, produções e artistas, que perdi as contas. Espetáculos de teatro, dança, shows, recitais de poesia, eventos, desfiles de moda... Já iluminei até velório! (o de meu querido Edilson Rygaard). Uma trajetória que conta com mais de 800 trabalhos, entre concepção e operação de luz.

Em 2003, iniciei uma nova experiência, dessa vez na área do ensino, ministrando oficinas de iluminação no Circuito Pernambucano de Artes Cênicas. Em sala de aula, tenho tentado passar para os alunos, nas diversas cidades que visito, a maneira de "fazer teatro" que vivenciei e aprendi: lendo, conversando, estudando, pesquisando sempre, como quando comecei.

Tudo graças ao Panacéia, esse remédio para todos os males, que para mim foi um jeito bom de adoecer do teatro, como "doente" estou até hoje.

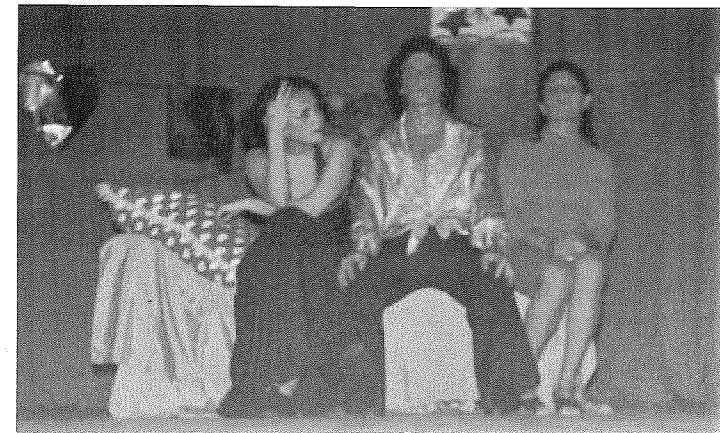
* Foi ponto, contra-regra, atriz, sonoplasta e iluminadora do Grupo de Teatro Panacéia. Hoje é iluminadora e produtora cultural.

Grupo de Teatro Panacéia

Data: 05/05/1998.¹ **Mediador:** Romualdo Freitas.
Expositores: Gilson Santos e Romildo Moreira.

Romualdo Freitas: Hoje, estamos abrindo o microfone para o Grupo de Teatro Panacéia, que tem uma longa trajetória na história do teatro pernambucano. Passo a palavra para vocês.

Romildo Moreira: Em 1976, éramos um grupo de adolescentes com todo o tesão para fazer teatro, dança, música. Predominava nessa turma, antes de formarmos o Grupo de Teatro Panacéia, pessoas mais ligadas às artes plásticas e à música do que propriamente ao teatro. Freqüentávamos tudo que era casa de espetáculos, cinemas, shows musicais. Lembro de uma matéria da antiga revista *O Cruzeiro* sobre uma turnê que Gal Costa fez – eu a vi no Teatro do Parque – em que ela considerava a platéia do Recife a mais interessante por onde havia passado, porque as pessoas se produziam para ir ao show como se fossem artistas. Éramos esse público. Quando havia um show assim, a minha casa virava um ateliê. A gente passava o dia bordando, pintando, desenhando, para irmos brilhantes e maravilhosos. Nesse ano, houve um show de Gilberto Gil no Ginásio do Sesc-Santo Amaro e, no mesmo dia, outro de Hermeto Pascoal no Estádio do Geraldão. Nos dividimos e uma parte mais ligada à música popular foi ver Gil, a outra foi ver Hermeto, com um encontro marcado para depois dos shows no Bar Mustang. Chegando lá, ficamos discutindo a teatralidade de Gil no palco e a beleza da apresentação de Hermeto, achando que podíamos usar aquilo tudo numa performance. No final de semana seguinte, promovemos uma discussão sobre arte e decidimos criar um grupo, ainda sem nome, no qual pudéssemos atuar com teatro, dança, música, artes plásticas e literatura. Dividimos as responsabilidades para cada setor: fiquei com teatro; Cássio Sette com música; Lúcio Flávio Rios com figurinos e maquiagem; Gilson Santos, como era artista plástico, com a comunicação visual; e Triana Cavalcanti colocou-se à disposição para tudo, sem ainda estar envolvida com a técnica. Nesse núcleo também estava Márcio René, que só fez teatro conosco e depois sumiu. Conseguimos nossa sede numa sala do DCE da Federal. Em troca daquele espaço, tínhamos um acordo com a Diretoria para preparar festas, calouradas, passeatas, eventos políticos. Ou seja, a gente tinha um envolvimento de base com os estudantes, não só por ocupar um espaço deles, mas também porque éramos estudantes e estávamos num momento de efervescência da arte. A cultura estava muito voltada para questões sociais e políticas e a gente não era exceção. Quando o grupo foi montado, pretendíamos encenar *Todos no ato*, colagem musical com textos de Clarice



Augusta Ferraz, Ênio Figueiredo e Graça Campos em *A dama de copas e o rei de cubas* / 1978 (Foto: arquivo pessoal Augusta Ferraz)

Lispector, Rainer Maria Rilke, Maria Mattoso e Carlos Drummond de Andrade, mas a Censura vetou o texto. Para que o grupo não perdesse o ânimo e ganhasse a credibilidade do público, era preciso estrear no palco. Nossa 1º trabalho cênico, *Na roça era assim*, montado em 1977, em plena Ditadura Militar, resultou de uma pesquisa que fiz sobre costumes populares e a linguagem do interior, que na cidade não se ouvia mais. A idéia surgiu porque uma moça interiorana trabalhava na minha casa e tínhamos que, praticamente, traduzir o que ela falava. A partir daí, escrevi *Na roça era assim*, espetáculo que também sofreu bastante corte da Censura Federal porque, como eles não entendiam expressões do dia-a-dia no interior, achavam que ou era palavrão ou mensagem cifrada. Lembro de uma palavra chamada “naigadinha”, que foi cortada porque deduziram que era uma forma de falar em néágea. “Naigada” era, na verdade, coisa minúscula, termo utilizado na Zona da Mata pernambucana. Estreamos no Teatro do Parque, numa quarta-feira, dia de clássico do futebol local, Sport x Santa Cruz, e ainda tivemos uma platéia de 68 pessoas, entre convidados e pagantes. A gente não tinha perspectiva de fazer temporada com *Na roça era assim*, porque queríamos mesmo o respaldo de passar por uma casa de espetáculos para o público saber da nossa existência e ainda provar que resistimos à perseguição da Polícia Federal. O problema é que depois de algumas apresentações, por conta do nosso envolvimento grande com o DCE, chegamos a ter nossa sala invadida por militares. Levaram gravador, papéis, livros, pesquisas, fotos. Não consegui recuperar absolutamente nada. Tanto que dessa 1ª montagem não temos um registro sequer. Essa invasão da nossa sede foi cruel e, toda vez que acontecia uma programação no DCE, eles iam camuflados para lá.

Gilson Santos: Vez por outra tinha alguém querendo participar das reuniões do grupo, só para saber qual o teor político dos assuntos tratados.

¹ Nessa noite, também subiram ao palco Lúcio Flávio Rios e Esmerino Campos Netto.

Romildo Moreira: Em *Na roça era assim*, Lúcio Flávio já assinava a maquiagem. O figurino, normalmente, eu dividia com ele, tanto na criação quanto na execução. Mesmo com a perseguição a personagens travestidos, nessa peça dois dos atores interpretavam mulheres – eu e Cássio Sette – e optamos em fazer assim como resposta à Censura. A idéia era anarquizar um pouco com eles. Havia bastante mulher no grupo, mas fizemos por pura rebeldia. Logo os dois papéis centrais femininos, Maria da Conceição e Maria José. Na apresentação para os censores, quando eles vieram falar com o diretor, eu já estava vestido de Maria da Conceição e fui com um vestido preto ao encontro deles. Foi um escândalo. Depois de *Na roça era assim*, que não teve uma vida longa por conta dessa invasão e do sumiço de todo o material, montamos *A dama de copas e o rei de cubas*, em 1978, quando estrearam Augusta Ferraz e Graça Campos. Cumprimos duas grandes temporadas, uma no Teatro do Parque e outra no Valdemar de Oliveira. Começamos a vender o espetáculo para escolas e fazer acordo com turmas de conluíentes. A gente ajudava os estudantes, destinando 50% da bilheteria para a comissão de festa, e eles nos ajudavam vendendo os ingressos. O espetáculo era razoavelmente caro porque tinha um figurino enorme e um cenário grande, com dois ambientes, uma boate e uma pensão. Augusta fazia uma cantora e quando ela cantava *Ronda*, normalmente era aplaudida em cena aberta. Por ser um musical, a gente conseguiu vender com certa facilidade essa montagem, chegando a fazer apresentações na Escola de Engenharia, na Escola de Relações Públicas e no Sindicato dos Bancários, onde tínhamos ensaiado. Depois disso, veio o 1º grande sucesso do Panacéia, *Os filhos de Kennedy*, que estreou no Teatro de Santa Isabel, em 1979. Tivemos vários problemas com esse espetáculo: no encerramento do Festival de Teatro de Feira de Santana, na Bahia, dei xeitinho e fui a Salvador resolver a questão da premiação, que garantia um final de semana de apresentações no Teatro Castro Alves, na Sala do Coro. Augusta Ferraz, sempre muito extrovertida, resolveu fazer uma festa para os participantes do Festival, usando o dinheiro das passagens e a ajuda de custo destinada à equipe. Ela alugou uma boate e só deixou entrar as pessoas que tinha convidado. Nem eram todos os participantes. Resultado, gastou o dinheiro todo. Para pagar as passagens de volta, Augusta teve que vender todas as madeiras do cenário para o dono do hotel em que o grupo estava hospedado. Nossa cenografia era um bar com cinco mesas e cinco cadeiras, copos de vidro, tudo de verdade, porque a peça era realista. O balcão do bar se transformava num baú, onde a gente colocava todo o material dentro para viajar. Tínhamos também uma escada de uns seis degraus para a cena de Marilyn. A peça se passava num bar de solitários, onde cada personagem ficava isolado, não dialogava com ninguém, exceto com o Barman interpretado por Gilson Santos, que fazia o único contato físico com todos os freqüentadores. Ao voltarmos de Salvador, fizemos uma rifa de cinco discos e com esse dinheiro, conseguimos refazer o cenário e iniciar uma temporada no Valdemar de Oliveira, em 1980, quando aconteceu o incêndio do teatro e perdemos tudo novamente. Por estar entre os três melhores espetáculos do Festival de Teatro de



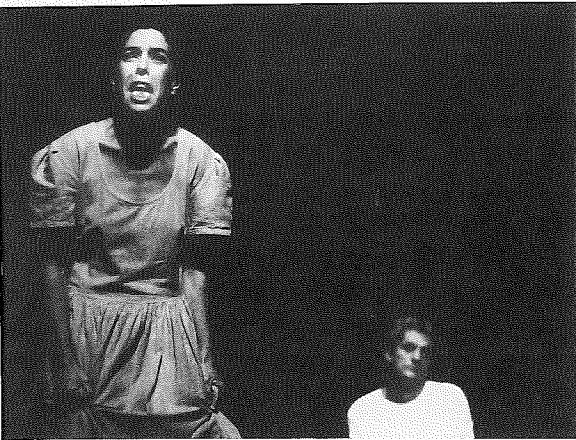
Gilson Santos, Augusta Ferraz, João Falcão, Ana Lima, Triana Cavalcanti e Romildo Moreira em *Os filhos de Kennedy* / 1979
(Foto: arquivo pessoal Romildo Moreira)

Feira de Santana, *Os filhos de Kennedy* nos projetou nacionalmente. Recebemos convites para fazer outras cidades, mas, por conta do incêndio, não foi possível. Esse foi o 1º espetáculo que gerou renda para uma próxima montagem. Talvez se o material não estivesse guardado no Valdemar, a gente permaneceria numa carreira mais longa com ele.

Manoel Constantino (da platéia): As peças do Panacéia tinham um despojamento e, em contrapartida, um naturalismo. Como é que cada um da equipe definia para si a estética?

Romildo Moreira: Dependia muito do tipo de espetáculo. *A dama de copas e o rei de cubas*, por exemplo, era o mais despojado, mas era naturalista também. Só com o infantil *Ninar, adormecer e sonhar*, a proposta foi completamente diferente, praticamente um experimento em cena. Mas o Panacéia nunca foi simplesmente um grupo para montagens. Entre uma peça e outra, e mesmo no período de manutenção dos espetáculos, a gente sempre promoveu atividades paralelas como cursos, ciclo de palestras, ciclo de leituras dramatizadas² e oficinas. No DCE, tivemos vários professores, como Luiz Maurício Carvalheira, Marcus Siqueira, Fernando Limoeiro e um argentino chamado Sotero, numa oficina de mímica. Trazímos esses professores para o grupo e abrimos os cursos para

² "O Panacéia vem mantendo, quinzenalmente, um Ciclo de Leitura do Autor Pernambucano, num programa que demonstra a preocupação do grupo em conhecer e estudar textos de dramaturgos locais, especialmente os daqueles que ainda não tiveram maiores possibilidades de divulgar o seu trabalho. Assim, já leu peças de Carlos Macedo, Augusto Oliveira e Maria Mattoso, e, hoje, às 20 horas, no Diretório Central de Estudantes, à Rua do Hospício está concluindo a leitura da trilogia de um novo autor – Fernando Limoeiro. (...) Qualquer autor pode encaminhar seu texto ao Panacéia, no DCE, para inclusão na agenda de programação para leitura". (COUTINHO, Valdi. "Panacéia promove leitura de peças". *Diário de Pernambuco*. Recife, 10 de maio de 1980. s. p.).



Hélida Macedo e Lúcio Flávio Rios em *A barca de ouro* / 1982 (Foto: Alcides Ferraz)

quem quisesse. Quando saímos do DCE e ficamos sem sede, a coisa complicou. Quanto à equipe, tínhamos um elenco base, mas sempre convidávamos gente de fora. Esse elenco base era formado por mim, Augusta Ferraz, Gilson Santos e Triana Cavalcanti, que só fez dois espetáculos como atriz, um deles exclusivamente para lembrar o 1º ano de morte de Clarice Lispector, apresentado no Teatro do DCE. Depois que Triana participou de *Os filhos de Kennedy*, enveredou na parte técnica, especializando-se como iluminadora, das mais requisitadas na cidade hoje. Isso porque a gente tinha como ideal preparar artistas de teatro, então, tanto fazia eu estar em cena como apenas dirigindo, assinando a luz, divulgando ou vendendo ingresso. Todos nós fazíamos de tudo.

Gilson Santos: Com um revezamento constante, todos experimentavam da bilheteria ao palco e ao trabalho de camarim.

Romildo Moreira: Tanto nos bastidores quanto em cena, acho que éramos bastante avançados nessa busca de fazer, se não um teatro contemporâneo, algo não repetitivo. A história do nosso repertório declara exatamente isso. Depois de *Os filhos de Kennedy*, encenamos *Ninar, adormecer e sonhar*, nossa 1ª experiência infanto-juvenil.³ Estreamos em Salvador, na praça Castro Alves, no I Fórum de Teatro Brasileiro, exatamente na volta

³ "O encenador Romildo Moreira dá um depoimento sobre 'Ninar, Adormecer e Sonhar' (...) A razão primeira que me fez escrever uma peça para o público pré-adolescente, foi justamente a de não encontrar nos textos infantis, um texto que tivesse um conteúdo político mais engajado, que desse um ponto de reflexão aos que não mais se interessam por historinhas de bichinhos, fadinhas e bruxinhas (...) esta carência de um trabalho dirigido a um público acima dos 10 anos, me fez escrever 'Ninar, Adormecer e Sonhar', um texto onde existe a preocupação de mostrar passagens da vida adulta, sem apontar o certo ou errado". (COUTINHO, Valdi. "Em busca de público novo". *Diário de Pernambuco*. Recife, 25 de julho de 1981. s. p.).

de Augusto Boal da França para o Brasil. Era um espetáculo para rua e palco. Encenamos a 1ª parte dentro do Teatro Gregório de Matos, que hoje se chama Teatro Glauber Rocha, na praça Castro Alves; e a 2ª parte, na rua. Aqui, esse espetáculo teve duas montagens. Fizemos uma temporada inicial no MAC de Olinda, a 1ª parte no museu e o encerramento na frente dele, naquele palco ao lado da igrejinha. Depois disso, iniciamos uma 2ª versão da peça, bem convencional, à italiana, em temporada no Teatro do Derby. Era teatro e dança, tendo no elenco: Carmelita Pereira, Marcos Henauth, Nildo Barbosa, além de duas bailarinas, Márcia Rocha e Glauce Laxe. A coreografia era de Isolda Pedrosa. Montamos um outro espetáculo infanto-juvenil, texto meu também, chamado *Canteiros*, em 1982, que discutia a importância da Ecologia. O cartaz era uma criação de Humberto Peixoto, que trabalhava muito com o Teatro Ambiente de Olinda. A peça foi convidada para ir ao Festival Ibérico, em Portugal, na cidade do Porto, mas não conseguimos a grana. Depois, fizemos *A barca de Ouro*, em 1983, a 1ª montagem desse texto de Hermilo Borba Filho após a morte dele, ocorrida em 1976. O espetáculo fez um sucesso razável. Foi gravado pela TV Educativa e, por diversas vezes, repriseado em cadeia nacional. Tinha um elenco enorme, entre outros, Evandro Campelo, um dos atores preferidos de Hermilo, Alba Lúcia, Edna Rodrigues e Hélida Macedo, que estreou como atriz de espetáculo adulto, porque até então ela só tinha feito infantis. A partir de então, passamos um tempo sem fazer palco. Essa parada do Panacéia aconteceu no período em que me envolvi mais com a política cultural, viajando o Brasil inteiro como diretor da Conffenata. Dirigi também a Feteape por três gestões e me afastei bastante do grupo. A turma não segurou as pernas. Da proposta inicial, só conseguimos fazer espetáculos teatrais, um show de música no DCE, de Jards Macalé, produzimos ainda uma feira de arte e algumas exposições. O que segurou o grupo foi a atividade teatral, tanto que em vez de ser um grupo de cultura, ele foi registrado como Grupo de Teatro Panacéia. Só voltamos ao palco em 1985, no Teatro Apolo, com o musical *Maracatu Panacéia S/A*, não mais com a formação inicial. Era um elenco enorme, com mais de 20 pessoas em cena, atores, músicos e bailarinos, um inferno. Enquanto os atores apareciam quase na hora do espetáculo, os bailarinos chegavam cedíssimo para fazer aquecimento. Já os músicos, só eram vistos cinco minutos antes. Era um horror e eu ficava apavorado. Nesse trabalho, discutímos a questão do negro no Brasil, dos escravos até os dias atuais: a exploração da mão-de-obra e sexual. Era um exercício mais gestual do que de texto. Analisando hoje, friamente, acho que na construção desse espetáculo sofri uma certa autocensura, infelizmente. Por ser complicado viajar com tanta gente, deixamos de fazer apresentações fora do Recife. Só cumprimos uma outra temporada no Valdemar de Oliveira e toda noite era uma complicação. Elenco grande, problemas maiores ainda. A partir daí, como o grupo era registrado e estava em dia com todas as formalidades burocráticas, a gente começou a fazer empréstimos do CGC, até pouco tempo atrás quando fui autuado pelo Ministério da Fazenda, porque os grupos recebiam dinheiro oficial e nunca faziam a declaração de Imposto de Renda. Eu

estava inadimplente com o Ministério da Cultura, com o Governo do Estado de Pernambuco e com a Prefeitura da Cidade do Recife, sem saber. Suspendi o CGCe o Grupo de Teatro Panacéia acabou. Relembrando os 15 anos que a gente esteve bem atuante, aconteceram fatos muito interessantes. Por exemplo: na época que Marcus Siqueira tinha o grupo dele na ladeira do Varadouro, fomos uma força para a manutenção daquela casa, onde Marcus e Luiz Maurício Carvalheira mantinham um curso permanente de formação do ator. Só que o curso não sustentava as despesas e, para contribuir, fazíamos permanentemente trabalhos em parceria: trouxemos Marcus e Luiz para ministrar cursos na programação do DCE, promovemos intercâmbio entre o THBF e alunos das universidades e vendemos ingressos dos espetáculos deles.

Leidson Ferraz (da platéia): Como vocês se sustentavam?

Romildo Moreira: Fazíamos rifa, almoços, "livro de ouro"⁴. Financeiramente, a gente recolhia tudo que dava na bilheteria, pagava a pauta do teatro, a todos os integrantes e reservava uma cota para a manutenção do espetáculo. Ou seja, ninguém tirava dinheiro do bolso para o Panacéia existir. O bom é que o nosso público sempre cobriu as despesas de cada peça. Sempre sobrava. Nossas montagens foram feitas com uma pré-produção muito grande. Para *Canteiros*, por exemplo, passamos um tempo levantando material reciclado, já que os figurinos utilizavam canudinhos de refrigerante e tampas de garrafa, entre outros objetos. Um compromisso nosso, até essa montagem, era reunir-se todo final de semana. Fazíamos laboratórios, aulas, mas, a partir do momento que comecei a viajar muito, isso foi mudando. O grupo relaxou e tornou-se burocrático. A gente se juntava de tempos em tempos, ensaiava, apresentava, mas não tinha mais aquele convívio inicial. Nossos dois últimos espetáculos já foram mais voltados ao palco. Por isso, acho que essa presença física e constante do diretor ainda é importante para uma constituição de grupo, que não seja apenas mais um elenco.

Gilson Santos: Uma das coisas interessantes era esse exercício diário que se tinha de aprender, discutir e refazer. Mesmo tudo estando pronto, sempre entrava em questionamento.

Romildo Moreira: Os filhos de Kennedy sofreu tantas alterações, a ponto da gente colocar um diretor para fora.

⁴ "Romildo Moreira volta de uma esticada ao Ceará, para onde levou seu Grupo Panacéia com a apresentação de *Ninar, adormecer e sonhar*, em direção do próprio Romildo. As voltas com mil dificuldades de última hora, Moreira lançou mão de um 'Livro de Ouro', onde colheu a solidariedade de seus companheiros de teatro. Brinquei na coluna com o fato, mas quero louvar aqui a força que tantos deram. Felizmente isso já há em Pernambuco". (ALVAREZ, Enéas, "Panacéia no Ceará", *Jornal do Commercio*, Recife, 08 de outubro de 1981, s. p.).



Edna Rodrigues, Fábio Costa, Lenormande Lima, Gládis Farah, Américo Barreto e Gilson Santos em *Canteiros* / 1983 (Foto: Alcides Ferraz)

Gilson Santos: Isso porque, prestes a estrear, ele queria que a gente entrasse nu em cena e ninguém encontrava razão para isso.

Romildo Moreira: Em reunião, esgotamos todas as possibilidades de descobrir lógica nessa idéia. Resolvemos, então, que não queríamos mais aquele diretor e assumimos uma direção assinada por mim, mas numa experiência bem coletiva. Tivemos o respeito de não usar uma marca sequer da direção anterior. Nos ensaios, quando eu estava em cena, Augusta Ferraz me dirigia. Essa foi a única montagem não musical do Panacéia, mas ela abria com uma canção especialmente feita por João Falcão, que sempre foi músico e na época atuava com o Balaio de Gato, grupo musical da Universidade Federal de Pernambuco. Tudo nosso era pesquisado, com estudo de figurino, estudo de maquiagem, e testado muito antes de entrarmos em cena. Às vezes, o espetáculo ainda sofria modificação após a estréia. Isso aconteceu em *A barca de ouro*, que inicialmente era em dois atos e depois virou ato único por conta da reação do público. Na montagem do musical *Maracatu Panacéia S/A*, trouxemos dois musicistas para trabalhar os atores. Fátima Marinho criou as músicas, os arranjos e fez a preparação vocal e Luís Antônio, da banda de Alceu Valença, cuidou da harmonia do canto. Em *Os filhos de Kennedy*, espetáculo realista, que se passava no início dos anos 70, contratamos um cabeleireiro, um maquiador e o figurinista mais requisitado da cidade, Marcílio Campos. Esse foi o único figurino que a gente não confeccionou, quem fez foi a equipe de Marcílio. Até o cartaz era um luxo para aqueles tempos, tendo a assinatura de João Falcão, na época conhecido como João Barreto Neto. Tudo isso fazia parte do nosso cuidado estético. O programa de *Canteiros* era todo verde com frutos vermelhos, igual ao cenário, ambos concebidos por Humberto Peixoto. O texto da peça foi impresso nesse material publicitário e, por conta disso,



Elenco nos ensaios de *Maracatu Panacéia S/A* / 1985
(Foto: Alcides Ferraz)

ganhou uma edição comercial. Acabou sendo montado no Brasil inteiro e me divulgando como autor.

Normando Roberto Santos (da platéia): Romildo, sei de sua forte participação na Feteape. Os outros componentes do Panacéia também estiveram envolvidos com a entidade?

Romildo Moreira: Augusta, sim. Os outros, não. Hoje, acho que me envolvi mais do que poderia, a ponto de me ausentar do Panacéia e prejudicar nosso trabalho. Começamos a fazer um teatro criativo, porém burocrático, com prazos e restrições. Como nossa origem era outra, esse foi o fim do grupo.

Grupo de Teatro Panacéia – Montagens

1977 *Na roça era assim*

Texto e direção: Romildo Moreira. Figurino: Lúcio Flávio Rios e Romildo Moreira. Maquiagem: Lúcio Flávio Rios. Elenco: Cássio Danilo (Cássio Sette), Gilson Santos, Nalva Correia, André Bartolomeu, Romildo Moreira, Kátia Sette, Márcio René, Carlos Almires e Énio Figueiredo, entre outros.

1978 *A dama de copas e o rei de cubas*

Texto: Timochenco Wehbi, Direção:

Romildo Moreira. Cenário, figurinos, som e maquiagem: o grupo. Iluminação: Pipiu (Lúcio Flávio Rios). Contraregra: Triana Cavalcanti. Elenco: Graça Campos, Augusta Ferraz e Énio Figueiredo.

1979 *Os filhos de Kennedy*

Texto: Robert Patrick. Tradução: Millôr Fernandes. Direção: Romildo Moreira. Cenário e figurinos: o grupo. Cartaz, composição e direção musical: João Barreto Neto (João Falcão). Iluminação: Rinaldo Ferraz. Som: Luiz Antônio.

nio. Maquiagem: Leonardo. Elenco: Augusta Ferraz, Romildo Moreira, João Barreto Neto (João Falcão), Ana Lima, Triana Cavalcanti e Gilson Santos.

1980 *Ninar, adormecer e sonhar*

Texto e direção: Romildo Moreira. Músicas: João Barreto Neto (João Falcão). Sonoplastia: Rinaldo Ferraz. Iluminação: Triana Cavalcanti. Cenários e adereços: Pipiu (Lúcio Flávio Rios) e Romildo Moreira. Figurino: o grupo. Elenco: Ana de Souza Lima, Alba Lúcia, Pipiu (Lúcio Flávio Rios), Romildo Moreira, Nildo Barbosa e Mário Lima.

1981 *Ninar, adormecer e sonhar*

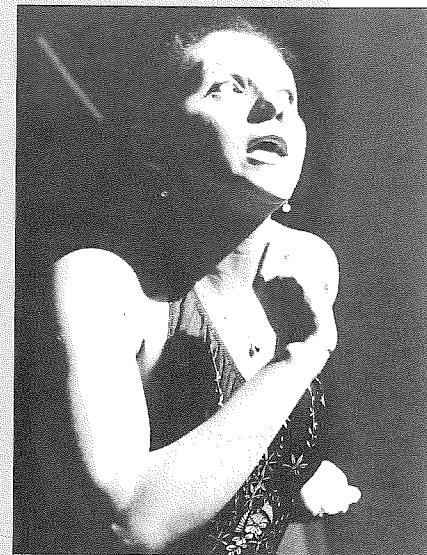
Texto, direção e programação visual: Romildo Moreira. Coreografia: Isolda Pedrosa. Músicas: João Barreto Neto (João Falcão). Violino: Nazaré Lima. Sonoplastia: Maninho Souza. Iluminação: Miguel Ângelo e Mário Oliveira. Cenário: Aloísio Santana. Elenco: Alba Lúcia, Carmelita Pereira, Marcus Hennauth, Gláucia Laxe, Márcia Rocha e Nildo Barbosa.

1982 *A barca de ouro*

Texto: Hermílio Borba Filho. Direção: Romildo Moreira. Iluminação: Triana Cavalcanti. Figurino: Nazareno Petrúcio. Confecção de figurino: Graça Vieira. Músicas: Romildo Moreira e Luiz Antônio. Elenco: Evandro Campelo, Hélida Macedo, Francisco Emanuel, Edna Rodrigues, Lúcio Flávio Rios, Ivson Santiago, Ronaldo Brissant, Alba Lúcia, Nildo Barbosa, Edna Rodrigues, Chico Emanuel e Gilson Santos.

1983 *Canteiros*

Texto e direção: Romildo Moreira. Assistente de direção e administração: Ronaldo Brissant. Músicas: Luiz Antônio. Projeto de iluminação: Triana Cavalcanti. Execução de iluminação: Lacerda. Figurino: Romildo Moreira e Fábio Costa. Execução de figurino e maquiagem: Lúcio Flávio. Cenário, car-



Carmelita Pereira em *Ninar, adormecer e sonhar* / 1981 (Foto: Ana Farache)

taz e programa: Humberto Peixoto. Execução de cenário: o grupo. Operação de som e arte final de cartaz e programa: Romildo Moreira. Elenco: Américo Barreto, Edna Rodrigues, Fábio Costa, Gilson Santos, Gládis Farah e Lenormande Lima.

1985 *Maracatu Panacéia S/A*

Direção: Romildo Moreira. Maquiagem: Lúcio Flávio Rios. Iluminação: Romildo Moreira e Lacerda. Técnico de som: Netto Campos. Figurino e confecção: Lúcio Flávio e Romildo Moreira. Administração: Ronaldo Brissant. Produção executiva: Henrique Rodrigues. Divulgação: Edna Rodrigues e Romildo Moreira. Coreografia: Robson Duarte. Músicas: Fátima Marinho. Percussionistas: Heitor Batista, Josimar Luis e Múcio Queiroz. Elenco: Hélida Macedo, Rejane Machado, Valdênia Araújo, Carmem Tavares, Lúcio Flávio Rios, Roberto Vieira, Emerson Nascimento, Grináuria Santos, Leidy Oliveira, Gisela Queiroga, Cira Ramos, Marivalda de Oliveira, Dany Araújo, Rinaldo Ferraz, Bartolomeu Cavalcante, Dau Oliveira e Robson Duarte.

Próximos volumes:

Memórias da Cena Pernambucana 02

Grupo Chegou Maria Preá!
Loucas de Pedra Lilás
Dramart Produções
Teatro Popular do Nordeste - TPN
Tem na Linha
Grupo de Teatro Bandepe
Ilusionistas Corporação Artística
Aquarius Produções Artísticas
Grupo Feira de Teatro Popular
Grupo Haja Teatro

Memórias da Cena Pernambucana 03

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
Cia. Teatro de Seraphim
Mão Molenga Teatro de Bonecos

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
Papagaios Produções Artísticas



Rodrigo Dourado é jornalista, diretor e professor de teatro.

Leidson Ferraz é ator, diretor teatral e jornalista.

Wellington Júnior é arte-educador, diretor e professor de teatro.

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

Incentivo



SECRETARIA DE EDUCAÇÃO
E CULTURA

Apoio Cultural



gráfica santa marta

Saudades dos que nos deixaram como
lembança depoimentos memoráveis:
Ilza Cavalcanti, Roberto de França
(Pernalonga) e Marcus Vinícius.

Daí porque o meu entusiasmo com o trabalho sério e intenso, de confrontação de idéias e de confirmação de dados, datas, fatos, que vem sendo realizado por esses jovens apaixonados pela arte teatral, que resulta neste Memórias da Cena Pernambucana, agora publicado. Provavelmente haverá discordâncias, mas ninguém poderá negar a plenitude deste trabalho. As lacunas deverão ser completadas pela memória histórica e emotiva do caro leitor.

Pesquisadores inquietos, desejosos de ver escrita a trajetória do Teatro Pernambucano; aventureiros corajosos que ousaram mergulhar nos arquivos, nos álbuns, na transcrição de infindáveis horas de gravação; respeitáveis e responsáveis estudiosos, todos de uma geração que terá a responsabilidade de manter a dinâmica da cena teatral; doravante, a Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior, a cena pernambucana tem o dever da gratidão.

José Manoel

Diretor de Teatro