

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

GILBERTO DOS SANTOS MARTINS

**O CENTRO DE ARTES CÊNICAS DO MARANHÃO (CACEM): MEMÓRIAS,
REFLEXÕES E DESAFIOS DA FORMAÇÃO DO ATOR EM SÃO LUÍS (1997-2007)**

UBERLÂNDIA

2016

GILBERTO DOS SANTOS MARTINS

O CENTRO DE ARTES CÊNICAS DO MARANHÃO (CACEM): MEMÓRIAS, REFLEXÕES E DESAFIOS DA FORMAÇÃO DO ATOR EM SÃO LUÍS (1997-2007)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes.

UBERLÂNDIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- M386c Martins, Gilberto dos Santos, 1987-
2016 O centro de artes cênicas do Maranhão (CACEM): memórias,
reflexões e desafios da formação do ator em São Luís (1997-2007) /
Gilberto dos Santos Martins. - 2016.
 216 f. : il.
- Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.
1. Artes - Teses. 2. Teatro - São Luís (MA) - Teses.
3. Teatro - Formação - Teses. 4. História oral - Teses. I. Arantes, Luiz
Humberto Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**O CENTRO DE ARTES CÊNICAS DO MARANHÃO (CACEM): MEMÓRIAS,
REFLEXÕES E DESAFIOS DA FORMAÇÃO DO ATOR EM SÃO LUIS (1997-2007).**

Dissertação defendida em 10 de março de 2016.

Dr. Luiz Humberto Martins Arantes – Orientador/Presidente

Profª. Drª. Vera Regina Martins Colaço – UDESC

Profª. Drª. Vilma Campos dos Santos Leite – UFU

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido realizado sem a presença e o apoio de inúmeras pessoas que foram fundamentais durante a pesquisa.

Agradeço a Deus, inicialmente, por ter me possibilitado sair de São Luís à Uberlândia com tranquilidade e com saúde durante os dois anos de estudo. Sempre serei grato a Deus por nunca ter me abandonado nos momentos de solidão e sempre me alimentando com seu Espírito Santo com sabedoria para tomar decisões às vezes difíceis, mas que foram sábias e necessárias. Por ter me aliviado quando nos momentos de fúria quis proferir palavras duras e tomar atitudes radicais no dia a dia.

Também agradeço, profundamente, minha mãe, que diante de muitas dificuldades soube me dar o melhor que pode durante a vida. Ainda a agradeço por ter suportado tanto dias de solidão em casa sem mim, mas sempre acreditando nos meus objetivos, me incentivando e sempre disposta a me ajudar nos momentos difíceis.

Agradeço a minha família pelo apoio e por sempre acreditar em mim.

Os meus agradecimentos vão também a Alana Georgina Ferreira de Araújo, minha noiva, esposa, amiga, companheira, conselheira, pela preocupação, pelo apoio moral e financeiro, por ter aliviado meus momentos de solidão com ligações noturnas para conversar sobre a vida e projetos futuros para nós dois. Agradeço a sua paciência nos momentos que tive que me isolar para estudar e não pude atender as suas ligações. Obrigado por confiar em mim mesmo durante vários meses longe de casa.

À Thaisa Rodrigues Bernardes, minha madrinha, que em nenhum momento deixou de me motivar e apoiar nessa empreitada.

Ao Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho (Abimaelson Santos, Alana Araújo, Aline Nascimento, Brenda Oliveira, Fernanda Areias, Priscilla Carvalho e Raphael Brito) pelo incentivo e provocações mútuas durante nossos encontros.

À Raphael Brito pelos cafés no posto onde reservávamos para desabafar as angústias do processo.

À Naiara Dias e Dênis Ramos pelas conversas, desabafos e procura coletivas de resolução de problemas. Agradeço pelas horas de estudos e incentivos à reflexão nas salas da UFU. Além disso, agradeço a amizade dos dois que sempre estiveram abertos para o diálogo e para ajudar-me.

Ao Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, que com seu aceite à orientação me possibilitou percorrer caminhos antes não conhecidos e que me fizeram crescer enquanto

homem e enquanto estudante.

Agradeço a todos os professores que tive durante o mestrado que de uma maneira ou de outra contribuíram para meu crescimento intelectual: Luiz Humberto Martins Arantes, Vilma Campos Leite, Maria do Socorro Calixto, Narciso Telles e Kênia Pereira, que com alegria e sabedoria me mostraram caminhos bastante interessantes de leitura e aprofundamento teórico.

À Patrícia Chavarelli pelas dicas de reflexão acerca do recorte da pesquisa.

À Maria Thaís Lima Santos pela belíssima e esclarecedora tarde de discussão acerca da pesquisa e sobre as ideias gerais acerca da formação do ator e escolas de teatro, além de me incentivar a apontar a pesquisa para investigações outras no futuro. Serei eternamente grato a essa professora que mesmo não me conhecendo me aceitou em sua casa, colaborando assim na minha reflexão.

Aos entrevistados nesta pesquisa, que aceitaram de pronto ajudar na reflexão e reconstituição dos fatos passados.

À Tácito Borralho que se mostrou aberto e interessado na pesquisa e assim abriu o arquivo da COTEATRO e sugeriu nomes que seriam interessantes serem buscados.

À Domingos Tourinho também por ter se disponibilizado a ser entrevistado três vezes. Agradeço sua paciência e abertura para discutir assuntos às vezes tensos.

Ao Centro de Artes Cênica do Maranhão nas pessoas de Ivoni, Mundinha, Josimael Caldas, além dos funcionários da limpeza, portaria (Seu Hernane), biblioteca e secretaria que sempre me atenderam bem durante as minhas visitas na escola.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo sistematizar e refletir a história do Centro de Artes Cênicas do Maranhão por meio das memórias dos seus colaboradores, alunos e professores que de maneira direta ou indireta ajudaram a constituir o percurso da única escola de formação de atores do estado do Maranhão. O recorte escolhido para tal empreitada foi de natureza histórica e gestora. No que tange a primeira, levamos em consideração o ano de 1997, ano de criação da escola até 2007, ano em que encerra a gestão indicada pelo poder público do estado do Maranhão. Dividimos a pesquisa em duas gestões, quais sejam: Tácito Borralho (1997-2003) e Domingos Tourinho (2003-2007). O Centro de Artes Cênicas do Maranhão é uma escola de formação de atores oriunda do Curso Livre de Formação de Atores promovido pela Companhia Oficina de Teatro no início dos anos 1990. Em 1997 o Curso livre se regularizou no Conselho Estadual de Educação do Maranhão e partir de então se transformou em uma escola técnica de formação de atores de nível médio. Para alcançar nosso propósito de reconstrução histórica por meio da memória, lançamos mão dos procedimentos metodológicos da História Oral onde, valorizando as subjetividades e memórias dos narradores, costuramos o itinerário constituído pelos seus agentes culturais ao longo de dez anos.

Palavras-chave: Escola de teatro. Formação teatral. Teatro Maranhense.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo sistematizar y reflexionar sobre la historia del Centro De Artes Escénicas de Maranhão por medio de las memorias de sus colaboradores, alumnos y profesores que de manera directa o indirecta ayudaron a construir un trayecto de la única escuela de formación de actores del Estado de Maranhão. El recorte escogido para tal objetivo fue de naturaleza histórica y administrativa. En un primer momento tenemos en consideración el año de 1997, el año de creación de la escuela, hasta el 2007, año en que se cierra la administración por parte del poder público del Estado de Maranhão. Dividimos la investigación en dos administraciones: La de Tácito Borralho (1997-2003) y la de Domingos Tourinho (2003-2007). El centro de Artes Escénicas de Maranhão es una escuela de formación de actores, oriunda del Curso libre de Formación de actores promovido por la Compañía Oficina de Teatro en inicios de los años 90. En 1997 el Curso libre se regularizó en el consejo estatal de educación de Maranhão y a partir de este año se transformó en una escuela técnica de formación de actores de nivel medio. Para alcanzar nuestro propósito de reconstrucción histórica por medio de la memoria, tenemos como proceso metodológico la Historia oral, donde se valoriza las subjetividades y la memoria de los narradores, construimos un itinerario constituido por los agentes culturales a lo largo de diez años.

Palabras clave: Escuela de teatro. Formación teatral. Teatro Maranhense.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	- Domingos Tourinho no papel de Édipo no espetáculo Édipo Rei (COTEATRO-1992)	71
FIGURA 2	- O coro (Coral São João) do espetáculo Édipo Rei (COTEATRO-1992)	77
FIGURA 3	- O Coro (Coral São João) do espetáculo Édipo Rei (COTEATRO-1992)	77
FIGURA 4	- Domingos Tourinho no papel de Édipo e Glória Correia no papel de Jocasta no espetáculo Édipo Rei (COTEATRO-1992).....	79
FIGURA 5	- Cartaz de divulgação do espetáculo Édipo Rei da COTEATRO (1997).....	81
FIGURA 6	- Fachada do prédio onde funcionou a primeira sede da COTEATRO e as primeiras aulas de cursos livres	94
FIGURA 7	- Fachada do prédio da sede atual da COTEATRO	95
FIGURA 8	- Estrutura administrativa do CACEM.....	135
FIGURA 9	- Corredor superior do CACEM.....	149
FIGURA 10	- Pátio do CACEM	149
QUADRO 1	- Egressos e formados do CACEM	164
FIGURA 11	- Aula Interpretação com Luiz Roberto de Souza (Pazzini)	168
FIGURA 12	- Conceição Feitosa durante exercício cênico	169
FIGURA13	- Panfleto do espetáculo de Conclusão de Curso (2000.1).....	174
FIGURA 14	- Panfleto de divulgação de espetáculo de conclusão de curso do CACEM (2001.1).....	175
FIGURA 15	- Espetáculo <i>O dia Santo dos Bufões</i> - CACEM.....	180
FIGURA 16	- Exercício A perseguição e assassinato de Jean Paul Marat	183
FIGURA 17	- Tissiana Carvalhêdo em <i>Antígona</i> , de Sófocles.....	189

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALUMAR	- Consórcio de Alumínio do Maranhão
AMAI	- Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais
AMATA	- Associação Maranhense de Teatro Amador
CACEM	- Centro de Artes Cênicas do Maranhão
CAEMA	- Companhia de Saneamento Ambiental do Maranhão
CEMAR	- Companhia Energética do Maranhão
COTEATRO	- Companhia Oficina de Teatro
FEFIEG	- Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara
FETAMA	- Federação de Teatro Amador no Maranhão
FUNARTE	- Fundação Nacional das Artes
GETEL	- Grupo de Teatro Livre
GRITA	- Grupo Independente de Teatro Amador
INACEN	- Instituto Nacional das Artes
IPHAN	- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LABORARTE	- Laboratório de Expressões Artísticas
MARATUR	- Empresa Maranhense de Turismo
PRODIARTE	- Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte Educação
SATED	- Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos em Diversões
SECMA	- Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão
SEDUC	- Secretaria de Estado da Educação do Maranhão
SENAC	- Serviço Nacional do Comércio
SNT	- Serviço Nacional do Teatro
TAA	- Teatro Arthur Azevedo
TEA	- Teatro Experimental Anilense
TEMA	- Teatro Experimental do Maranhão
UFBA	- Universidade Federal da Bahia
UFMG	- Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS	- Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIRIO	- Universidade do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	CAPÍTULO 1 -INTRODUÇÃO.....	11
2	CAPÍTULO 2 -CONTEXTOS: entre proposições à formação do ator no Brasil	19
2.1	Desejos de Escolas de Teatro.....	19
2.1.1	<i>O Século XX.....</i>	28
2.1.2	Cultura, ação política e institucionalização	30
3	CAPÍTULO 3 -CONTEXTOS, MEMÓRIAS E REFLEXÕES: delineamentos da formação do ator em São Luís	35
3.1	O teatro ludovicense	35
3.1.1	As primeiras ações teatrais.....	37
3.1.2	O Século XX.....	39
3.1.3	O início das transformações no teatro ludovicense	42
3.2	Companhia Oficina de Teatro em contexto	52
3.2.1	De Cooperativa à Companhia Oficina de Teatro em ações.....	62
3.2.2	“Filho mata o pai e fica de olho na mãe”: a saga edipiana nas ruínas do Maranhão.....	70
3.2.3	O ensino e a aprendizagem na trilha edipiana: o Curso Livre de Formação Atores	82
3.2.4	Refletindo as experiências na proposta pedagógica do Curso Livre de Formação de atores	101
4	CAPÍTULO 4 - MEMÓRIAS, DESAFIOS E REFLEXÕES: urdiduras de uma escola de formação de atores	113
4.1	A concepção de um Centro de Artes Cênicas	113
4.1.1	Acerca da criação do projeto da escola	113
4.1.2	Por que Centro e não Escola?	117
4.1.3	A legislação categorizadora: Habilitação x Qualificação	117
4.2	A estrutura do Centro de Artes Cênicas do Maranhão: do sonho à realidade	121
4.3	A primeira fase do CACEM: 1997-2003	125
4.3.1	A gestão / administração	126
4.3.2	A proposta de absorção à esfera estatal	134

4.3.3	Mistérios entre a Escola de Teatro e a Escola de Música.....	140
4.4	A segunda Fase do CACEM: 2004-2007	143
4.4.1	Perpassando caminhos da gestão no advento de uma nova escola	143
4.4.2	Reciclando os cacos do Solar da Baronessa: refletindo os cacos estruturais da cultura	147
4.5	Dos Porões aos Mirantes da pedagogia: entendendo as memórias, os desafios e as reflexões da formação ator no CACEM	159
4.6	Entre porões e Mirantes: experiências no pensar-fazer teatro visto pelos formadores	166
4.6.1	A sugestão de um grupo e a montagem de A Missão de Heiner Müller	170
4.6.2	Tácito Borralho e as propostas de A Serpente e Fueteovejuna	176
4.6.3	Sandra Cordeiro e O dia Santo dos Bufões	178
4.7	Porões e mirantes pelo ângulo dos alunos.....	180
4.7.1	“A origem nunca é equivocada, os equívocos vem depois”- Dyl Pires	181
4.7.2	Enfrentando o Leão sem armas: o desnívelamento entre a demanda e a grade curricular- Lauande Aires.....	184
4.7.3	O espaço da descoberta e da experimentação-Tissiana Carvalhêdo.....	187
4.7.4	A escola de teatro como porta de entrada- Daniel Almeida.....	190
5	CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
	REFERÊNCIAS	197
	APÊNDICE A - ALUNOS FORMADOS NO CACEM	202
	APÊNDICE B - PROFESSORES QUE LECIONARAM NO CACEM.....	204
	APÊNDICE C - ROTEIROS DE ENTREVISTAS.....	211
	ANEXO A- QUADRO DE DISCIPLINAS PERTENCENTES À ESTRUTURA INICIAL DO CACEM.....	213

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa detemo-nos a seguir os fios que deram forma às teias da formação formal do ator em São Luís. Aproveitamos este espaço para entender como as linhas de ação de uma companhia de teatro foram plasmada um sonho que era, de forma direta e indireta, compartilhado por toda uma coletividade.

Sabemos que, ao longo da História, uma multiplicidade de espaços foram experimentados como forma de atender a uma exigência específica do ator: a formação no palco tendo os “monstros sagrados” como inspiração, o mestre como responsável pela transmissão de uma tradição e princípios éticos e morais ao aprendiz, o encenador-pedagogo que agora centralizador de uma concepção geral da obra imprime no palco não apenas o texto, mas uma série complexa de signos para, assim, comunicar; além de ateliês, estúdios, laboratórios, escolas, conservatórios, grupos e universidades.

O ator passa a ter múltiplos espaços para adquirir o conhecimento necessário ao desenvolvimento de seu ofício. O espaço da criação, onde a dúvida, a curiosidade e até mesmo o “não saber fazer”, têm-se tornado um lugar de aprendizado. Não estamos falando de algo novo. Até o século XIX, conta a história, que os atores tinham no palco e nas suas companhias um espaço privilegiado de formação. (DUVIGNAUD, 1972). Se nos dispusermos a refletir sobre a questão veremos que até hoje isso ainda ocorre, sobretudo, no Brasil.

A formação do ator em espaços de grupos e companhias se reestruturará e tomará força no século XX com a consolidação da figura do encenador que, a partir de uma ideologia, conceberá obras com variantes de significantes. Para isso, o processo criativo terá um caráter essencial e profícuo de trocas de conhecimentos e descobertas; exemplos desse tipo de postura podem ser encontrados na história do teatro no Ocidente e na Rússia como Stanislavski, Meyerhold, Jouvet, Dullin, Reinhardt, Grotowski, dentre outros.

A construção de um caminho de formação delineado pela Companhia Oficina de Teatro é um reflexo dessas práticas do início do século XX. O conhecimento produzido naquela ocasião por aqueles renovadores inspiram práticas e novas formas de fazer artístico na atualidade e não estamos isentos disso. Uma prova disso é a formalização de espaços para que esse conhecimento seja transmitido e refletido pelos novos artistas.

Seguindo nessa abordagem, discutimos nesta pesquisa a construção histórica, o “como” foi plasmada uma proposta de formação de atores para a cidade São Luís no início da década de 1990.

A presente pesquisa pretende sistematizar e refletir a história do Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM) por meio da memória e da plurivocalidade dos seus colaboradores. A partir de um recorte histórico e gestor, tentamos, durante a pesquisa, compreender na sua tessitura histórica como a única escola de formação de atores de nível técnico do Estado do Maranhão foi concebida e desenvolvida ao longo de dez anos (1997-2007).

No percurso traçado nos poremos a identificar os principais desafios que permearam a profissionalização do ator ludovicense; analisaremos as memórias dos profissionais que contribuíram no engendramento da história do CACEM no período delimitado e descreveremos a criação da escola e suas principais incursões e reflexos no meio cultural maranhense.

O CACEM é uma escola técnica de formação de atores de nível médio inaugurada no ano de 1997 na cidade de São Luís pela iniciativa da Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO). Durante o recorte eleito para a sistematização e reflexão, o CACEM teve dois gestores: Tácito Borralho (1997-2003) e Domingos Tourinho (2004-2007). Durante os dez anos iniciais dessa escola de teatro as vozes obtidas na pesquisa se opõem ao qualificarem esse espaço de formação. Se por um lado os narradores definem o CACEM como uma das mais importantes ações culturais da cidade de São Luís na década de 1990; por outro, há quem defina a escola como uma ação rodeada de problemas que persistem até a atualidade e que limitam as suas atividades dando margem a desconfianças acerca da sua pedagogia.

O Centro de Artes Cênicas do Maranhão por vários anos não ocupou o espaço da discussão acadêmica sobre os procedimentos adotados ou até mesmo como foi a sua configuração ao longo dos anos. Nesse ínterim, muitas críticas foram feitas pela classe artística e sociedade civil quanto a sua qualidade. Essa escola de formação de atores, ao longo dos anos, foi vista de diversas formas: “necessária”, “importante” e “promissora”, por outro lado, “decadente”, “desqualificada” e “irrelevante”. A pesquisa não pretende dedicar-se a afirmar um ou outro lado, mas provocar uma reflexão ao longo da sistematização de sua história, buscando entender em quais pressupostos a escola foi assentada durante dez anos, como se relacionou com as esferas do poder público; como se configuravam as relações de ensino e aprendizado na escola; como se regularizou uma escola de teatro em São Luís num contexto instável de produção teatral.

Ao nos interessarmos e nos debruçarmos sobre o objeto, descobrimos que havia pouca produção acadêmica ou até mesmo outras reflexões acerca dos procedimentos e estrutura da escola. Essa hipótese foi confirmada durante a pesquisa onde encontramos apenas

três monografias que trataram de temas que tangenciaram assuntos relativos ao CACEM, quais sejam: 1) *O masculino no contexto da corporeidade: uma experiência no Centro de Artes Cênicas do Maranhão*. A professora Rosélia Lobato Silva se propôs, nesse trabalho, a pensar o gênero masculino contextualizado a partir do paradigma corporal no que diz respeito à realidade representada (ou simbolizada) pelos movimentos, mediante algumas atividades corporais desenvolvidas na área do teatro. 2) *O Corpo em cena: o visto e o vivido- uma inter-relação entre as disciplinas corporais do CACEM*. A professora e bailarina Sandra Oka nessa proposição quis, a partir de cinco disciplinas que envolvem o trabalho corporal no CACEM, refletir as interligações entre elas no processo de formação do ator. 3) *O CACEM e a formação do ator e da atriz*. Neste último trabalho, Maria Raimunda Fonseca Freitas, de quem em vários momentos utilizamos a voz e as reflexões neste trabalho, se propôs a levantar questionamentos acerca da prática pedagógica implementada pelo CACEM.

Para a elaboração da pesquisa alguns pressupostos conceituais se mostraram fundamentais no embasamento do estudo. Esses conceitos foram essenciais na medida em que serviram como um trampolim para guiar as ações e argumentações no desenvolvimento do texto.

Esses conceitos, que deram sustentação argumentativa e orientações no caminho metodológico, são a saber: Memória, Narrativa, Experiência e Formação. Este último sempre ligado à formação artística ou mais precisamente do ator.

Essencialmente, o estudo estará sentado nas narrativas dos colaboradores, professores e alunos, isso justifica a interferência das propostas conceituais mencionadas no parágrafo anterior.

O ensaísta e filósofo alemão Walter Benjamin, ao tratar da figura do Narrador e sua extinção em sua obra *O Narrador* de 1936, onde discute as mais diversas formas narrativas, sobre a distinção entre essa última e o romance, explicita que há uma grande deficiência quanto à narrativa, pois para ele existe uma dificuldade de narrar, o embaraço logo se apresenta ao ser proposto a um grupo, isso configuraria, segundo esse autor, uma impossibilidade no intercâmbio de experiências. (BENJAMIN, 1985, p.197-198). A experiência advinda do intercâmbio e que se dá na intersubjetividade é o material privilegiado pelos narradores, onde sua força maior está no não distanciamento totalizante dos narradores anônimos primeiros. (BENJAMIN, 1985, p.198).

O estudo em questão faz das narrativas e das experiências advindas dessas uma fonte fundamental para construção argumentativa do texto; não é fácil partir desse procedimento aonde as informações nem sempre vem com convicção e linearidade. O auxílio

a outrem é uma constante ao tentarmos trazer de volta informações do passado, eventos que de uma forma ou outra queremos ratificar ou até mesmo reiterar. Ainda assim podem chegar-nos obscuros e fragmentados. (HALBWACHS, 2006).

Para o sociólogo Maurice Halbwachs (2006) a presença de uma ou vários agentes culturais poderiam colaborar na reconstrução de lembranças que ao passo que fossem solicitadas individualmente não seria possível. Esse procedimento, quando realizado coletivamente, pode chegar a reconstruções de memória exatas dos fatos ou dos objetos visto simultaneamente, e até mesmo a reconstruir os nossos atos e circunstâncias sem que precisássemos lembrar-nos de tudo.

Assim, a tentativa de reconstruir a história de uma escola de teatro onde a sua documentação está esparsa em vários espaços e sob posse de várias instituições se apresentou como uma das grandes dificuldades encontradas nesta pesquisa. Ao longo do trabalho percebemos que nem mesmo a própria escola tem domínio de todos os registros que compõem a história daquela instituição.

Considerando as dificuldades de acesso a documentos contundentes da escola e a sua falta, optamos por lançar mão de mecanismos que nos permitissem ter acesso às informações até então não registradas acerca da história da escola. Os caminhos sugeridos pelo campo metodológico da História Oral nos pareceram pertinentes para alcançar nosso propósito. Esta, pensada após a II Guerra Mundial, tem-se configurado nos últimos anos como uma potente ferramenta que possibilita equilibrar as fontes orais às consideradas acadêmicas dando importância às memórias que outrora não faziam parte das matérias-primas do conhecimento histórico.

Nesse sentido, o historiador italiano Alessandro Portelli (1997) ressalta a importância da subjetividade das informações alcançadas, a partir de uma relação com o vivido de forma mais efetiva. Nessa perspectiva ele afirma:

É a subjetividade do expositor que fornece às fontes orais o elemento precioso que nenhum outro possui em medida igual. A história Oral, mais do que sobre eventos, fala sobre significados; nela, a aderência ao fato cede passagem à imaginação, ao simbolismo. (PORTELLI, 1997, p. 137)

Para o historiador austríaco Michel Pollack essa abordagem deu margem a aceitação do valor dado aos testemunhos diretos, revertendo o que as tradições críticas não reconheciam quanto conhecimento. As distorções das vozes utilizadas e pretensa falta de veracidade das informações a partir de agora são vistas como uma possibilidade adicional de pesquisa. (POLLACK, 1989, p. 03).

Assim, compreendemos esta metodologia da História Oral como um amplo campo dialético a respeito da realidade dos fatos que podem interessar-nos à investigação teatral, à história do teatro, à história do CACEM. Rabetti (2006, p. 46) explicita que “[...] para nós, é como se ela se colocasse a meio caminho (e mantendo uma distância saudável) entre o rigor de linhagem cientificista e o laboratório de um imaginário a serviço de mitos e devaneios intermináveis”.

Este tipo de metodologia nos proporcionou uma abordagem histórico-analítica, enaltecedora de subjetividades, pois a objetivação à interlocução entre os “atores” da história e o “historiador” será permeada por um alto teor interpretativo.

Outro mecanismo de valorização da multiplicidade vocal dos colaboradores nos permitiu ter acesso às ideias ora convergentes, ora divergentes e que criaram uma arena de “verdades” sugerindo várias possíveis versões de compreensão do percurso histórico da escola, foi o conceito de Polifonia.

O leitor, durante a pesquisa, é colocado frente aos sujeitos que participaram da iniciativa de criação do CACEM. Esses sujeitos foram colocados frente aos documentos encontrados acerca do objeto, criando aí, inevitavelmente, alguns ruídos de informação, alguns embates que sem dúvida enriquecem a pesquisa. A plurivocalidade aqui ora se misturam ora se repelem.

O conceito que se aproxima com a situação à qual estamos nos propondo, é chamado de “Polifonia”. Este pode ser pensado pela “reunião de muitas vozes, composição a mais vozes da qual cada parte segue sua melodia e ritmo autônomos, sem prejuízo do conjunto harmonioso.” (SINZIG, 1976, p. 418).

Para Roman (1992, p.208):

Polifonia é um nome dado a um estilo de música que se desenvolve na Idade Média. Embora não haja unanimidade entre os estudiosos com respeito à origem da polifonia, não parece haver dúvidas quanto às suas raízes populares e também quanto à sua oposição ao canto monódico da Igreja, o canto gregoriano. [...] Datam do início do Século XII os primeiros documentos de uma polifonia de duas vozes em que a independência rítmica (duração das notas e acentos das palavras) vai aparecer. A segunda voz passa a rebater nota por nota a melodia do cantochão em movimentos não apenas paralelos, mas variados, contrários, oblíquos.

Não obstante o termo ter sido construído no campo da Música, alguns estudiosos o ressignificaram, para atender as suas demandas interpretativas. O termo foi bastante comum nos anos de 1920, no entanto, foi apenas nos anos de 1980, com um crescente interesse por parte do campo da Linguística, que viria a se popularizar. Na França, Oswald Ducrot desenvolveu uma noção propriamente linguística da polifonia, da qual se serve para suas

análises de toda uma série de fenômenos linguísticos. (CHARAUDEAU, 2004).

É nesse bojo, no âmbito da Literatura, que um olhar independente e pragmático, vai surgir. Mikhail Bakhtin, filólogo russo, utilizou o termo “[...] para caracterizar uma forma de literatura, qualificada como polifônica ou carnavalesca, em que vários personagens se apresentam por si mesmos, e não são julgados pelo autor”. (BARBISAN; TEIXEIRA, 2014, p. 169).

Bakhtin desenvolveu uma teoria acerca da Polifonia a partir de sua aproximação com as obras de Dostoievski. A proposta de discussão se dá, sobretudo, em seu escrito *Problemas da Poética de Dostoievski*. Nesse livro Bakhtin afirmou que é inerente ao romance o aspecto plurivocal. No entanto, partindo da obra do escritor também russo, Dostoievski, o teórico percebeu que os romances do escritor estão para além da plurivocalidade. Há neles uma autonomia vocal de seus personagens; cada um defende seu ponto de vista sem prejuízos ao outro. Portanto, tem-se aqui um exemplo do que Bakhtin denominou de romance polifônico.

Com base na análise realizada por Bakhtin, alguns aspectos se apresentam como fundamentais na construção do romance de Dostoievski, a saber: a inconclusibilidade temática, a independência, a imiscibilidade e a equipolência das vozes. Podemos entender melhor essas questões na voz de Beth Brait (2010, p.41):

[...] a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenávalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.

A partir dessas considerações parte-se do princípio de que Dostoiévski construiu um novo romance, um tipo diferenciado de escrita, distinta das obras em voga naquele período. Esse novo romance, denominado de “polifônico” o qual não se subordina a nenhum esquema histórico-literário existente; todos os elementos de sua composição são produzidos pela tarefa de instalar um mundo polifônico e um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do autor do romance. A personagem não é apenas objeto do discurso do autor, mas sujeito desse discurso. (BRAIT, 2010)

Dessa maneira podemos caracterizar a polifonia como uma audição de diferentes discursos, onde esses podem derivar de diferentes fontes. A coexistência de falas no interior

de um discurso, que pode ser interpretado como uma voz, quase que literalmente. (CAREL;DUCROT, 2010).

Apesar de utilizarmos um conceito proveniente da Música e posteriormente ressignificado na Literatura para a composição de uma ficção, não estamos lidando com uma ficção, porém com fatos, estes foram construídos a partir de experiências diversificadas dos sujeitos que ajudaram a construir uma realidade. Nessa perspectiva utilizamo-nos de discursos diversos que vão da oralidade à documentação e problematizamos as ideias daí oriundas, porém sem juízos, a uma das principais experiências acerca da formação do ator em São Luís na década de 1990 e inícios de dos anos 2000.

Para a investigação dos dados seguimos os seguintes passos: a catalogação de pessoas que fizeram a história do CACEM, entrevistas, apropriando-nos de questionários, diários de bordo, análise de fotos, além da utilização de materiais auditivos e audiovisuais na captura de informações; após, seguimos à análise, sistematização e discussão com materiais relacionados à literatura especializada.

A pesquisa levou em consideração as narrativas de vinte colaboradores que estiveram envolvidos com o objeto de estudo no recorte estabelecido, além de contar com documentos, fotos e inúmeras discussões em bares e fóruns de discussão teatral onde a escola era citada pela classe artística de São Luís.

Inicialmente, havíamos planejado realizar entrevistas coletivas, realizando assim um grande bate-papo onde não informações sobre a escola fosse privilegiadas, mas reflexões outras que a envolvessem. Porém, ao nos depararmos com algumas leituras ligadas a metodologias de pesquisa da História Oral, constatamos que seria mais proveitoso realizar diálogos individualmente. Para Tourtier-Bonazzi (1998, p. 234) “[...] é indispensável criar uma relação de confiança entre informante e entrevistador. Disso depende o sucesso. Essa necessidade de estabelecer certos vínculos explica por que alguns entrevistadores preferem interrogar individualmente”.

As entrevistas seguiram um roteiro semiaberto, possibilitando entrar em outras searas antes não pensadas. Os entrevistados em variados momentos mergulhavam em outras reflexões e depois voltavam para o assunto demonstrando certa flexibilidade argumentativa e outras possíveis formas de abordagem do conteúdo explorado.

A organização desse material foi distribuída em três capítulos sistemáticos e que seguiu uma lógica cronológica para um bom entendimento do leitor que se interessar pelas discussões aqui propostas.

No Capítulo I nos preocupamos em identificar e entender como e quando

chegaram ao Brasil as primeiras necessidades de criação de escolas de formação de atores, e como estas estavam ligadas às necessidades do cenário artístico nacional. As discussões que se ocuparam com essa temática apontam as primeiras reivindicações da criação de escolas de formação de atores no Brasil às conjunturas políticas e culturais do século XIX. Nesse século, uma voz se destaca em meio aos múltiplos discursos; o ator e empresário carioca João Caetano dos Santos (1808-1863), a partir das suas experiências práticas e constantes viagens e contatos com os principais conservatórios de formação de atores da Europa, sobretudo, os da França, impinge no seio cultural brasileiro/carioca uma densa discussão da importância do preparo dos atores brasileiros. Essa preparação implicaria também, segundo João Caetano, no reestabelecimento do teatro nacional que naquela ocasião, final do século XIX, passava por uma crise dramatúrgica. Mas, é apenas no Século XX que parte dos discursos tomou corpo e modificaram o cenário teatral brasileiro com a criação de diversas escolas de formação de atores em todo o Brasil.

No Capítulo II, reservamo-nos a tratar e dar ao leitor bases contextuais históricas de entendimento do teatro realizado em São Luís desde o século XVIII até finais do século XX. Nesse contexto buscamos seguir os caminhos que deram início à criação da Companhia Oficina de Teatro e sua consequente promoção de cursos de formação de atores. A COTEATRO nesse ínterim sugere à cidade de São Luís o Curso Livre de Formação de Atores na década de 1990. Até o ano de 1997 a formação do ator na cidade de São Luís era realizada apenas no seio da produção dos espetáculos dos grupos teatrais da cidade, mas no início da década de 1990, a COTEATRO, a partir do processo de criação do espetáculo *Édipo Rei* decidiu construir um processo formativo que fosse sólido e permanente. Dessa forma, a Companhia Oficina de Teatro estabelece a criação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

No Capítulo III, nos detemos no ponto central da discussão desse trabalho: o Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Esse centro é uma escola de formação de atores onde durante a pesquisa nos resguardamos a sistematizar sua história, que outrora estava esparsa nas memórias dos seus colaboradores. Através da memória dos professores e alunos iniciamos uma discussão das principais questões físicas e estruturais da escola, ao longo da composição de sua história. Essa investigação teve um recorte histórico de dez anos, além de nos determos nas duas primeiras gestões da escola.

Esta pesquisa intenta contribuir com as discussões correntes sobre as tessituras históricas e políticas que envolvem o processo histórico de uma escola de teatro, além de discutir sobre as implicações que as estruturas de poder podem incidir sobre uma iniciativa cultural.

CAPÍTULO 2 - CONTEXTOS: entre proposições à formação do ator no Brasil

Neste primeiro capítulo tentaremos entender como surgiram e se processaram as primeiras ideias e proposições para uma escola de teatro no Brasil. Como, durante os anos, essas discussões foram tomando corpo e voz, através de sujeitos e empreitadas que puseram em questão a formação dos atores brasileiros. Aqui vislumbraremos quais caminhos trilhados fora viáveis e que levaram à criação de “uma escola nacional” para atores brasileiros.

2.1 Desejos de Escolas de Teatro

As referências bibliográficas que fazem menção a essa temática, no âmbito de suas restrições, e neste sentido evidenciando-se um campo árido de apropriação e estudo, situam as primeiras discussões acerca da criação de escolas de teatro no Brasil no século XIX. (CARVALHO, 1989; FARIA, 2001; FREITAS, 2008; SANTOS, 1962).

Ao longo desse século e do que o sucedeu, século XX, podemos perceber a corrida e a insistência dos artistas e intelectuais junto às autoridades, com objetivos de reconhecimento e descoberta dos talentos no país. Assim, compomos um primeiro quadro/ponto de vista do que eram e do que poderiam ser os atores antes da criação de escolas de formação de atores no país, além de inquietações sob a ótica do escritor, jornalista e crítico brasileiro Manuel de Araújo Porto- Alegre em texto escrito em 1852 (2001, p.374), observemos:

O nosso ator ainda está moço, e não perdeu as brilhantes qualidades com que o dotou a natureza; não tem razão de queixa do público e do governo, no que lhe é pessoal, e pode ainda fazer passos agigantados na sua arte. Estude, eleve a cena ao grau de superioridade a que pode atingir ainda; faça um divórcio simulado com os seus amigos imprudentes; guarde essas coroas repetidas com que o mimosearam; incorpore-se com a literatura nacional, seja um seu agente e representante na cena, e rogue a esses moços ardentes que parem com essas repetidas ovações, que já perderam o caráter virginal e nobre da espontaneidade, e estude e estude que enquanto vivos formos estaremos prontos para louvá-lo e aplaudi-lo de coração; porque a sua glória é também a nossa.

No comentário acima, retirado do ensaio do autor acerca da arte dramática no Brasil no século XIX, apresenta-se uma querela/sugestão acerca dos atores de sua época, onde esta estava também associada à resposta dada pelo público. Porém, quando diz que tais atores, “ainda moços”, não perderam as “brilhantes qualidades”, imprime uma esperança e um desejo de um tipo específico de ator, até então não encontrado nos palcos e que também está situado

apenas na intuição, no ímpeto para a cena. O termo “moço” nesse contexto pode-nos remeter a serem jovens demais para o entendimento real do ofício ou serem despreparados, sem formação, adeptos apenas da “espontaneidade” ou até mesmo diletantes da cena. Além de sugerir uma crítica ao ator João Caetano dos Santos.

Com vista do exposto, colhem-se duas linhas pensamento: a de que a construção do “bom ator” passa pelos estudos, onde atingiria um “grau de superioridade” outra que estaria para além das ovações e dos ainda hoje elogiosos comentários dos amigos e familiares. A outra forma de pensamento, que podemos apreender de seu comentário, é que também havia uma necessidade, de outro tipo de ator, mas que ator é esse que até então agradava o público e as autoridades, mas que partir desse momento já não mais consegue suprir as expectativas desse autor?

Partindo da reflexão de Araújo Porto-Alegre o ator estaria sujeita à adesão a literatura nacional, esse é o primeiro ponto; segundo, a irmandade construída entre o ator e o poeta brasileiro seria um dos vieses de coroamento da cena e da intelectualidade brasileira; logo, entendemos daí que antes tínhamos um ator que se debruçava sobre a literatura estrangeira e sua tradução e um forte apelo a associar o sucesso com os aplausos do público, composto em geral por amigos e familiares. Pois bem, até aqui temos apenas impressões. Prossigamos com a discussão.

Nessa perspectiva, seguiremos observando um painel das discussões para entender melhor do que trata Araújo Porto-Alegre e os esforços para que se atinjam tais premissas: a de um novo ator a partir dos estudos, ou seja: pelo viés de uma escola de formação de atores.

Em meio a um quadro considerado precário quanto ao domínio das artes do palco, alguns nomes, que conheceremos nas próximas páginas, sobressaíram-se e bradaram, em nome de um ideal, o nacional, com escopos de aperfeiçoamento e subsídios advindos do governo.

Um conjunto significativo de autores se destinou a essa demanda, imersos numa dura realidade de indiferenças por parte do governo, assim, rogaram a essas autoridades que os amparasse, bem como aos que com eles trabalhavam, lhes dando ao menos um mínimo de segurança financeira, fixando recompensas a seus trabalhos, além de lhes assegurar algumas observações quanto à relação empresários/autores, onde aqueles buscavam muito mais o lucro ao progresso literário. (PORTO-ALEGRE, 2001). Sendo assim:

[...] os autores não querem hoje perder o seu trabalho, e não se convencem de que é agradável passar noites e dias a pensar e a escrever somente para lucros dos empresários, sem ter algum ponto firme onde se apoiem; e os empresários dizem que

não se atrevem a aventurar-se com peças nacionais, e com autores desconhecidos, e exigentes, pois que a tradução lhes dá mais lucro, porque a pagam baratinho; mas os empresários que assim pensam, confessam a sua ignorância. (PORTO ALEGRE, 2001, p. 371).

O teatro realizado no Rio de Janeiro, que de forma alguma podemos traduzir como reflexo da realidade das demais localidades do país, capital da então monarquia, no período denominado de romântico, 1838 a 1855, era realizado com pouquíssimas estruturas técnicas dos artistas; Manuel de Araújo Porto Alegre, em ensaio escrito em 1852, já citado aqui nesta discussão, observou que o teatro estava envolto de equívocos no vestuário, na cenografia, desconhecia os trajes de época e as construções derivadas da vida humana; ademais, os atores eram guiados em suas construções muito mais pela imitação de outros atores do que propriamente da observação da realidade, construindo assim, formas, gestos e vozes medíocres e sem verdade. Discussão que será problematizada no final do século XIX na Rússia e na Europa e que se difundirá pelo mundo inteiro com as ideias de Constantin Stanislavski e os denominados “reformadores do teatro mundial”.

Para Porto-Alegre (2001, p. 368), “[...] a arte dramática só fez legítimos progressos naquela época em que o Sr. Magalhães se uniu ao Sr. João Caetano: nesta época, todos os elementos artísticos se associaram e revestiram o palco-cênico de dignidade.” A união a que Porto Alegre se referiu foi a montagem realizada por Gonçalves de Magalhães (1811- 1882) e João Caetano (1808-1863) do texto *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* em 13 de março de 1838 no Teatro Constitucional Fluminense¹, no Rio de Janeiro. Esse momento foi convencionado como o início do Teatro Nacional e do Romantismo no Brasil, e conforme J. Galante de Sousa (1960, p. 169) “[...] é o marco inicial de uma reação benéfica para a cena brasileira. É a primeira peça de assunto nacional, e escrita por brasileiro”.

Se imaginarmos, conforme os autores mencionados acima, que a expressão brasileira se iniciou com *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, não podemos esquecer que esse foi considerado um tema nacional, pela simples circunstância do nascimento de Antônio José da Silva, O Judeu, ter sido no Rio Janeiro, pois o mesmo vai conceber suas obras em terras lusitanas no século XVIII. Obviamente, aqui, não podemos desconsiderar o fato de a peça ter autoria brasileira, com Gonçalves de Magalhães; em outras palavras: “[...] o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil”. (VERÍSSIMO, 1969 apud FARIA, 2001, p. 32).

Outro fator que podemos destacar aqui é que o início da escola romântica no

¹ Faria (2012, p. 67) refere que, com a chegada da escola romântica no país, os atores estrangeiros, sobretudo, os portugueses trocaram essa casa por outros teatros, abrindo espaço para que João Caetano se apresentasse no palco de maior prestígio do Rio de Janeiro naquele período.

Brasil se apresentou por meio de um “romântico arrependido”, como diz Alcântara Machado, que mais admira os princípios do Classicismo aos do Romantismo, ou até mesmo caminha no que os franceses chamam de *juste milieu*, entre uma escola e outra, mas com preferências visíveis na primeira. Faria (2001) informa que “Gonçalves de Magalhães considerava o ecletismo em arte uma solução para fugir dos extremos”. Dito de outro modo: “[...] eu não sigo nem o rigor dos clássicos nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos; ou antes, faço o que entendo o que posso”. (FARIA, 2001, p. 34)

Por outro lado, outro nome ocupa espaço na esteira da produção romântica nacional: Martins Pena. Para Nélson Araújo (1978), a apresentação da comédia *O Juiz de Paz da Roça*, de autoria de Pena, teve importância maior que a de Gonçalves de Magalhães. Essa peça também foi apresentada em 1838, quando expressou os modismos do Brasil da época e singularidades brasileiras que pela primeira vez foram traduzidos para os moldes dramáticos. Tanto *O Juiz de Paz da Roça* quanto *A Família e Festa na Roça* Nélson Araújo (1978) atribui a escrita anterior a *Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães, aumentando ainda mais a importância da Martins Pena e o creditando ao círculo de escritores que impulsionaram a literatura nacional.

Em termos de interpretação, o “sucesso” de *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, trouxe à baila algumas modificações no estilo interpretativo dos atores. Para Décio de Almeida Prado (1972, p. 23) há uma renovação estilística do romantismo no que se refere ao trabalho do ator:

O abandono da famosa cantilena clássica, induzida pela regularidade rítmica do alexandrino, e a busca de uma nova naturalidade, ou seja, de uma gesticulação menos hierática, mais vibrante e realista, à maneira dos atores shakespearianos ingleses. (PRADO, 1972 apud FARIA, 2001, p. 35).

João Roberto Faria, na voz de Porto-Alegre, faz um comentário ao tratar dessa nova forma de interpretação dos textos dramáticos. Porém, faz-se necessário abrirmos um parêntese quanto à ligação e as influências no modo de apreensão de um texto daí por diante, difundido por João Caetano dos Santos. Esse ator, quando trabalhou com Gonçalves de Magalhaes, aprendeu a “[...] equilibrar melhor o corpo, a mover os braços e as mãos com maior consciência da gestualidade e a dominar os músculos da face, de modo a criar expressões necessárias e não caretas”. (FARIA, 2001, p. 54).

O que parece contraditório nos discursos elaborados sobre e de João Caetano,

segundo Faria (2001), é que a figura desse ator ora aparece como um exemplo de talento e bom desempenho dramático nos palcos, ora como ultrapassado e inapto às mais novas formas de pensamento, o que não elimina a sua importância como um dos mais perseverantes debatedores da cena brasileira, visto que estamos tratando de um período de transição estilística, mas não entraremos em pormenores e em juízos por ora, visto que esse não é nosso foco; consideraremos, portanto, a perceptível árdua caminhada que esse ator-empresário fará rumo ao que se chamou de teatro nacional.

Então, é nesse contexto de união e nascimento de uma dramaturgia e teatro nacional que o ator João Caetano, o já criador, em 1833, da Primeira Companhia Dramática Brasileira, começou um estudo em si, a partir de observações e leituras de autores estrangeiros, sobretudo franceses, que acarretou na criação de um ideal de ator brasileiro; assim como nesse período havia um grande fluxo de idealismo acerca da nacionalidade. Entretanto, antes disso, como já dissemos, em 1833, o ator já havia dado um “passo decisivo para libertar a nossa cena da tutela portuguesa”. (SOUZA, 1960, p. 185).

Sousa (1960, p.185) diz que até a época de João Caetano, a “declamação era uma cantilena monótona”. Atentemos aqui para o aprendizado obtido pelo ator na peça *Antonio José, ou o Poeta e a Inquisição*, ou seja: o começo de uma nova perspectiva de ator. O próprio João Caetano afirma no seu livro *Lições Dramáticas*, que os atores iniciavam suas falas com a voz baixa e sem violência, e que ao longo da peça eles a aumentavam de forma aleatória. Desse modo, vários atores exprimiam situações densas e de uma profunda dramaticidade com frieza e sem nenhum sentimento correlato.²

Ao lado do ator e empresário brasileiro, havia no Brasil um artista francês desde 1851, que também gravou sua marca no processo de construção de um teatro brasileiro, estruturado e consciente. Emílio Doux, que, conforme relata J. Galante de Sousa (1960, p.186), pode ser percebido abaixo, era:

[...] conhecedor profundo dos segredos e da técnica da arte dramática, ensaiador excelente, sempre a par do que de mais moderno havia sobre o assunto, foi ele, [...], quem ensinou ao Brasil, como já fizera a Portugal, o que era a caracterização perfeita, a naturalidade da declamação, a superioridade de uma boa escola de arte dramática e as excelências da harmonia na direção cênica de uma empresa.

Não obstante pertencente a uma cultura que influenciasse, demasiadamente, a brasileira, esse artista, junto ao ator João Caetano, se disponibilizou ao “trabalho de renovação

² “Nas suas memórias dramáticas, diz Talma a este respeito que declamar é principiar em voz baixa, com uma lentidão afetada, prolongar os sons com languidez sem variá-los, elevá-los a certa altura e tornar prontamente ao som anterior, conservando sempre um certo estilo e compasso” (SANTOS, 1962, p. 31)

da cena nacional". (SOUSA, 1960, p.186). Esses dois, dentro da empresa de João Caetano, prepararam os artistas para perceberem a precisão da transplantação da realidade ao palco, embutindo, assim, os embriões que ocasionariam as alterações na interpretação, indumentária e na cenografia, ulteriormente.

Afora o virtuosismo de João Caetano dos Santos, o que nos salta aos olhos nesta pesquisa é o fato deste ter tido um tenaz trabalho em busca de uma escola de Arte dramática no Brasil, confrontando-se com as mais distintas limitações; esse ator vai implantar no seio da cultura teatral brasileira, (leia-se Rio de Janeiro), a percepção de se ter uma arte que motivasse ao público prestigiar os artistas nacionais, mas, para isso, na concepção do artista, era imprescindível dar condições a esses “aspirantes às artes do palco”, para que permanecessem no ofício e assegurassem sua sobrevivência nessa atividade.

Todavia, se de um lado as referências sugerem somente o nome de João Caetano nesse expediente, por outro lado podemos apreender durante a história que não só a ele pertencia a inquietude quanto a lacuna de conhecimento dos artistas. Nesse sentido, em 1846, um incógnito empresário teatral já havia revelado o interesse na demanda, quando expediu à Câmara, em 04 de Janeiro, um requerimento onde constava a solicitação de uma escola de arte dramática neste país, com intuições de refinamento e descoberta dos talentos pátrios. (CARVALHO, 1989, p. 171). Nessa petição, os artistas melodramáticos, educados para o canto operístico, alcançaram, através do Decreto nº 2. 294, a aquiescência dos estatutos de sua Imperial Academia de Música e Ópera, enquanto que a escola de teatro foi adiada. Por volta de 1870, uma escola de teatro foi pensada, entretanto, quem se prontificou a fundá-la, Bittencourt da Silva³, não conseguiu inaugurar-a. (SOUSA, 1960, p. 220).

Conforme Carvalho (1989), o deputado Cardoso de Menezes e Sousa, Barão de Paranapiacaba (1827- 1915), igualmente apresentou empenho na concepção de um Liceu de Arte Dramática, por volta de 1873, com um curso de dois anos de formação, ele, que também fizera parte da comissão de criação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, teve seu pedido malogrado. Em 1892, o deputado pela Paraíba do Norte apresentou ao Congresso Nacional um projeto, de número 108, onde autorizava o Governo a fundar o Instituto Dramático. Este tinha a finalidade, entre outras, de “[...] educar, no culto teórico e prático da arte dramática, todos aqueles que sentissem vocação para a carreira do palco”. (SOUSA, 1960, p. 221). Esse intuito não se concretizou e o projeto não foi aprovado

³ Segundo Ana Mae Barbosa, Bittencourt da Silva por volta de 1856 criou um Liceu de Artes e Ofícios que tinha como objetivo específico “fomentar a educação popular pela educação da Arte às Indústrias”. O número de matrículas à essa instituição foi significativo e de maioria das classes menos favorecidas. No entanto, o projeto logo parou de funcionar, apesar das insistentes tentativas. (BARBOSA, 2010, p. 30)

Contudo, o documento mais estudado e detalhado acerca dessas intenções é atribuído a João Caetano. O documento intitulado “Memórias, que trata das tendências à necessidade de uma escola dramática para ensino das pessoas que se dedicarem à carreira teatral, provando também a utilidade de um teatro nacional, bem como os defeitos e decadências do atual”, registrado em seu livro *Lições Dramáticas*, consta além de um panorama da cena teatral brasileira do século XIX, a importância desse instrumento para o desenvolvimento de um país, numa “[...] situação de carências e desamparo em que vivia o teatro nacional.” (CARVALHO, 1989, p. 172).

Essas Memórias, expedidas ao Senhor Marquês de Olinda, consideram que o retrocesso da Arte teatral no Brasil se deu devido ao completo descaso do governo quanto ao teatro nacional. “É forçoso convir que este estado de decadência é [sic] devido, sem a menor dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantam edifícios”. (SANTOS, 1962, p. 65).

Com base nesse quadro, “João Caetano solicitava ainda a criação de uma lei que regulamentasse a profissão assim como encarecia a oficialização do teatro nacional” haja vista que “[...] sem um teatro nacional, sustentando pelo governo, não poderá progredir a escola, morrendo sempre o país à míngua de atores e autores”. (SANTOS, 1962 apud CARVALHO, 1989, p. 172).

João Caetano, em todo seu processo de aprimoramento do ator, sempre encontrava as portas fechadas para seus propósitos; oficialmente, nenhum retorno foi alcançado, positivamente. De posse das referências de escolas de teatro da França, ele mesmo elaborou um arcabouço, um formato de instituição que garantiria a instauração e o aprimoramento dos atores nacionais. Em relação ao corpo docente responsável pela “transmissão de conhecimentos”, após ter visitado o Conservatório Real de França, em 1860, inteirando-se do método de ensino exercido por lá, afirmou o autor:

Fiz convite a distintos homens de letras do país, conseguindo reunir alguns deles no salão do Teatro de São Pedro. Expus-lhes o método de ensino do conservatório de França, ponderei-lhes que sem autores e atores era impossível haver teatro nacional; pedi-lhes a criação de um júri dramático para julgar e premiar as composições nacionais, obrigando-me eu pela minha parte à representação, e a gratificar aqueles que me fossem apontados pela sabedoria dos membros do júri. Em seguida pedi que se nomeasse um presidente para dirigir os trabalhos desse júri e escola, bem como os professores que tinham de reger as diferentes cadeiras de ensino. (SANTOS, 1962, p. 69)

A proposta ora apresentada transcorreu em um ano de articulações para que se concretizasse. O motivo, segundo João Caetano, deveu-se ao fato do pouco ou quase nulo

número de inscritos e matriculados, e que, por esse motivo, a instituição veio a fechar as portas. Acerca da ausência de interessados na escola de teatro, muito provavelmente está associada ao fato dos jovens, naquela época, estarem mais propensos a se formarem na Advocacia, Medicina ou até mesmo tornarem-se padres; a carreira artística não estava no campo de visão da maioria desses jovens. (CARVALHO, 1989). Outra possibilidade poderá ser vislumbrada no livro de Ana Mae Barbosa *Arte-Educação no Brasil* onde a autora traz alguns dados curiosos e esclarecedores que remontam a primeira metade do século XIX.

A chegada da Família Real portuguesa ao Brasil trouxe consigo algumas tentativas de equiparação cultural e ensino e do que se entendia por civilização. Junto à Corte portuguesa, vários intelectuais desembarcaram aqui no Brasil e outros, anos depois. Assim sendo, algumas tentativas de implantação de mecanismos de aperfeiçoamento foram sugeridas nas escolas, sobretudo religiosas aqui existentes. Porém, a forte cultura calcada no sistema jesuítico de ensino literário e o atrelamento do trabalho artístico com o trabalho escravo contribuíram para a desvalorização das profissões e estudos ligados às atividades manuais e técnicas.

É nesse último ponto que nos pautaremos em uma das possíveis justificativas para a baixa procura de alunos às escolas de artes e teatro na segunda fase do século XIX.

Segundo Ana Mae Barbosa (2010, p.27), a paulatina aceitação de uma arte como criação, como símbolo de refinamento na sociedade pelas classes mais abastadas no Brasil, no sentido de que as utilizavam como “passa-tempo” ou distração, tem como raízes do preconceito o “trabalho”, este dedicado e compreendido como uma condição de escravos. Ainda segundo essa autora o preconceito contra a Arte advém desse hábito português de viver de escravos, onde se concentrou na arte aplicada às indústrias, sobretudo, nas sete primeiras décadas do século XIX. Ferreira (apud BARBOSA, 2010, p.27) ao reiterar essa ideia convoca Félix Ferreira e este diz: “Duas têm sido as principais causas que muito têm concorrido para o vergonhoso atraso em que se acham entre nós as artes industriais; a primeira provém da falta de vulgarização do desenho, a segunda desse cancro social que se chama escravidão”.

As pessoas livres de então, e que de forma alguma tinham metade do conhecimento técnico que os escravizados tinham, vendo a arte ser executada por seres “repugnantes”, resistiam em aprendê-la e em praticá-la, visto que poderiam ser comparadas a eles; por outro lado, os escravizados, que também tinham certo horror ao trabalho da Arte, pois a faziam para desfrute de outros sujeitos, não buscavam formas de engrandecer e aperfeiçoar essa técnica. (FERREIRA, 1876). É risível o comentário parafraseado de Félix Ferreira quanto à indisposição dos negros ao aperfeiçoamento de suas técnicas, visto que as

faziam, em boa parte dos casos, obrigados, à força e sem nenhum tipo de acordo financeiro. Não se desconsideram aqui os possíveis e natos “talentos da senzala”. Estamos falando de um momento histórico que ainda o negro é visto como um “animal”.

Félix Ferreira (1876) ainda através da voz de Ana Mae Barbosa, afirma que os estrangeiros recém-chegados no Brasil, os autores não citam exemplos, e que desenvolviam algum tipo de trabalho ligado à arte em sua terra natal, aqui desafaziam-se deste, para dedicarem-se ao comércio, por compreenderem que não deveriam ocupar atividades onde os escravizados tinham livre acesso. Os escravos nessa época exerciam atividades não só no campo do ofício pesado e secundário, mas também nas artes mais delicadas como a fabricação de chapéus, joias, móveis, nas casas de modas e tipografias. (BARBOSA, 2010).

Após um breve panorama sobre uma possível resposta à falta ou a pouca procura de jovens às escolas de arte no Brasil no século XIX, perguntamo-nos se essa mesma atitude ocorria para com aqueles que estavam envolvidos com o teatro, especificamente, haja vista que o contexto em que a autora acima solicitada amplia a ideia de Arte, mas em alguns momentos deixa transparecer que está falando de Artes plásticas, porque se ocorria no teatro, como justificar o sucesso de atores portugueses, franceses e italianos que vinham para o Brasil e até mesmo de brasileiros como João Caetano dos Santos e Germano Francisco de Oliveira, para citar alguns? Bem, esta é uma pesquisa a ser feita. Deixemo-la para o futuro.

De volta às ideias de João Caetano, o Plano de Ensino pensado para a escola, por volta de 1857, atenderia às matérias de Reta Pronúncia, (nesse bojo, a gramática da Língua portuguesa, a Pronúncia correta do idioma pátrio, além de noções de Literatura dramática), História Antiga, Medieval e Moderna, acrescida da História do Brasil, esta em especial como um curso pormenorizado; Declamação, correspondendo à interpretação de textos, prosas e versos, assinalando os gêneros trágicos, dramáticos e cômicos; Esgrima, para treinar a destreza do ator. O curso seria gratuito aos alunos de ambos os sexos, com a condição de serem maiores de quinze anos. Estes poderiam se matricular logo após o período letivo, onde, em geral no mês novembro já poderiam concorrer às vagas. A proposta ainda atenderia à possibilidade de bolsas de estudos para os ingressantes onde os alunos receberiam uma quantia de 25 mil-reis mensais, assim como sua isenção no serviço na Guarda Nacional, para alunos vindos de escolas públicas. (CARVALHO, 1989, p. 172).

O período em que João Caetano e outros mais interessados nessa empreitada realizaram essas proposições em prol dos atores e do teatro “brasileiro”, na segunda metade do século XIX, foi considerado como o período de decadência da forte tendência nacionalista, ao qual foi de maneira insistente sugerida e debatida (SOUZA, 1960). O teatro no Brasil

passou por altos e baixos, característica não apenas deste, “[...] mas comum também ao teatro dos povos que costumamos citar como exemplo de civilização e cultura”. (SOUZA, 1960, p. 230). Outro fator a ser destacado aqui é o que J. Galante de Sousa (1960, p.230) denomina de “[...] velha mania de só achar bom e que vem de fora”, substituindo produções nacionais, em geral, por outros gêneros considerados na época como “menores”. As causas da decadência, entre outros fatores, foram:

A falta de uma escola dramática, o modo por que se organizam as empresas, sem fundos para a manutenção de uma companhia, a falta de distribuição dos artistas em classes, com ordenação fixada para cada uma; as reprises e o jogo; cruzamento das três raças (índia, negra e lusitana), que constituíram a nossa nacionalidade, e a terrível e perniciosa mania da imitação; uma razão oriunda do atual momento histórico do país; a falta de boas peças, de bons artistas; a falta de disciplina, de contrato entre empresário e artista, a mania da popularidade a todo o custo, a inépcia da crítica e crise da economia; a falta de assistência do governo, a entrega do nosso teatro à exploração de companhias estrangeiras, as concessões feitas ao público por parte dos empresários, dos atores, dos autores, etc. (SOUZA, 1960, p. 231).

Nessa suposta má qualidade e descaracterização do nosso teatro, o jornalista, escritor e dramaturgo maranhense Arthur Azevedo, famoso por suas revistas e adaptações de revistas francesas em variados momentos, também foi responsabilizado pelo declínio do “teatro brasileiro”, entretanto, ele, em carta direcionada a seus acusadores, resgatou inúmeros nomes que já haviam feito obras parecidas e/ou de mesmo gênero nos palcos brasileiros e que não foi o primeiro a realizar adaptações de obras consideradas “obras-primas”.

2.1.1 O Século XX

Depois das últimas tentativas de plasmar uma escola de formação de atores nacionais, no século XIX, passaram-se três décadas para que algumas começassem a surgir. No ano de 1906 o Conservatório Dramático e Musical, na cidade São Paulo, deu seus primeiros suspiros. O Conservatório, conforme afirma Énio Carvalho (1989, p. 173), estava “[...] bem mais preocupado com o ensino e difusão da arte musical do que em incentivar a investigação, pesquisa e aprimoramento da arte dramática”.

Nesse sentido, Énio Carvalho atribui à Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, criada por Coelho Neto, a primeira escola de teatro no Brasil. Porém, a pesquisadora Elizabeth Azevedo, em artigo acerca desse conservatório, refutou essa afirmativa argumentando que a escola, sem dúvida, passou por instabilidades, assim como qualquer outra, inclusive tendo deixado de promover o curso de Arte Dramática, no entanto, isso não

invalidou a presença desta e sua importância no contexto teatral, assim como não anula sua criação em 1906. A escola, segundo a autora, ao contrário do que afirmam, funcionou até a década de 40 do século XX e não até a década 20 do mesmo século, como se acreditou por muito tempo. (AZEVEDO, 2008).

Quanto à escola criada por Coelho Neto⁴ (1864-1934), a Escola Dramática do Rio de Janeiro teve seu aval na Lei nº 1.167, de 13 de janeiro de 1908, regulamentada pelo Decreto-Lei nº 832, de 8 de junho de 1911. Ela foi oficialmente inaugurada em julho de 1911, e recebeu 168 candidatos para trinta vagas previamente estipulada. Entre os primeiros diretores podemos citar, respectivamente: Coelho Neto (1864-1934), Renato Viana (1894-1953) e Luís Peixoto (1894-1973). (CARVALHO, 1989).

No que concerne ao plano curricular da escola, as disciplinas eram compostas da seguinte maneira: Prosódia, Arte de Dizer, Exercícios Atitudes e Esgrima, Literatura Dramática e História, Arte de Representar a Psicologia das Paixões e Português. A primeira turma do conservatório foi formada no ano de 1913, com 14 atores. Em 1914 a escola foi anexada ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, passando a desenvolver seu curso em três anos letivos, além de ter reformulado o seu quando de disciplinas: os dois primeiros anos atenderiam a Arte de Representar, com a docência de Augusto de Melo, Cristiano de Souza e Eduardo Celestino, enquanto que João Barbosa ficaria responsável pelo terceiro ano.

Logo após a criação da Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro e desenvolvimento, a sua denominação foi modificada para Escola Dramática Martins Penna em homenagem ao artista dramaturgo homônimo. Por volta de 1984, ela passou por mudanças advindas de seu reconhecimento pelo Conselho Estadual de Educação, pelo Processo nº 170/84, como um Curso de Qualificação Profissional de Ator de extensão de 2º grau. Nesse período, candidataram-se um número de 330 pessoas para o exame de seleção para preencher 45 vagas ao curso básico.

Outro nome que se lançou ao empreendimento da formação do ator, através de uma escola de formação, foi Renato Viana (1894-1953). Este compreendia certamente as dificuldades àqueles que perseveravam num sonho de formar talentos brasileiros, num país

⁴ “Coelho Neto inaugurou, por sua vez, na então Capital Federal, a primeira escola brasileira para formação de atores sob auspício dos poderes públicos. Na verdade, a Escola Dramática Municipal (atual Escola de Teatro Martins Penna) tornou-se realidade unicamente pela forte determinação desse homem das letras que, desde 1908, vinha lutando para dar ao teatro brasileiro uma formação regular. Documentos da época revelam, entretanto, que, apesar de ter sido assumida pela administração pública, a Escola Dramática Municipal dependia quase que de forma exclusiva da tenacidade e da força de vontade de Coelho Neto para continuar funcionando. Ademais, segundo esses mesmos documentos, além de receber constantes críticas aos ensinamentos ali ministrados, a escola sofria, principalmente, do descaso das autoridades.” (FREITAS, 2008, p. 23).

que historicamente não possuía um substrato solidificado quanto à cultura teatral, até então. Segundo Carvalho (1989, p. 175) “Renato Viana alimentou a ideia de formação do ator e, durante os anos de 1924 a 1950, fez funcionar, junto ao Teatro Anchieta, uma escola que se tornou a primeira grande oficina teatral brasileira”, isso se deu pela experimentação de novas teorias do teatro europeu, com objetivos de dinamizar a atividade do ator e concepção do espetáculo.

Conforme Énio Carvalho, Renato Viana, antes do advento de *Os Comediantes* com suas montagens e colaboração de Ziembinski e Tomás Santa Rosa (1909-1956), através da sua escola, introduziu no país as teorias do Teatro Livre de Antoine, Paul Fort, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold e Kommisaryewsky, elas a partir de então começaram a ser difundidas no Brasil. Posteriormente ligada ao Teatro São Pedro, no Rio Grande do Sul, esta oficina teatral daria origem ao que ficou conhecida como a Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul até o final do ano de 1946.

Concluindo esse primeiro momento, podemos destacar que a quase extinta falta de políticas direcionadas à Cultura e que legitimam as ações dessas iniciativas, como veremos a partir do Capítulo III com o Centro de Artes Cênicas do Maranhão, inviabiliza a continuidade de diversas boas ideias de formação de atores.

Por outro lado, na então Capital do Brasil, nos anos 1930, uma iniciativa constituiu-se partindo do governo do então presidente Getúlio Vargas, por meio de um decreto-lei assinado por ele mesmo: a criação do que ficou conhecido como Serviço Nacional de Teatro (SNT) e o Curso Prática de Teatro (CPT).

2.1.2 *Cultura, ação política e institucionalização*

Vamo-nos permitir neste momento um breve retorno ao início do século XX para identificarmos uma possível linha que possa direcionar-nos ao melhor entendimento do embrião das primeiras iniciativas de Política cultural no Brasil, além de compreendermos como o Estado começou a criar propostas de mediação para dialogar com os artistas e intelectuais no Brasil. Podemos dar relevo aqui para o então presidente Getúlio Vargas por ter sido em seu governo que as discussões e demandas culturais tomassem corpo.

Essas questões também foram possibilitadas por ocorrer e serem resultados de um cenário de transformações decorrentes do crescimento demográfico, além da chegada e implantação de indústrias, fazendo assim crescer o proletariado nas grandes cidades brasileiras, além da crescente classe média numa corrida do processo capitalista; neste bojo,

as discussões artístico-culturais começaram a vir à tona nos vários debates e obras de intelectuais brasileiros. Nessa perspectiva um projeto de valorização da identidade nacional e reavaliação dos seus elementos veio dar origem a um dos importantes debates político-culturais no Brasil na primeira metade do século XX: a Semana de Arte Moderna de 1922.

A Semana de Arte Moderna, também conhecida como Semana de 22, abriu um debate profícuo para o momento histórico e cultural brasileiro, um debate muito pouco possibilitado no século anterior. Discutir a cultura brasileira e suas potencialidades foram pautas nesse evento que se iniciou em 13 de fevereiro e finalizou no dia 17 do mesmo mês no ano de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. Esse movimento se tornou importante porque abriu as portas para um debate bem mais amplo já iniciado em alguns países, mas que no Brasil tardou. A inclinação para uma querela sobre a cultura nacional assim como para uma identidade desta, iniciada no século XIX com o Romantismo, explodiu na cidade de São Paulo no século XX.

Esse movimento não distou de outros movimentos que incitaram mudanças em âmbitos diversos encontrou opositores e aliados que levaram a resultados positivos para a cultura brasileira. De um lado conservadores que acreditavam ser o movimento apenas uma reprodução de conceitos europeus; por outro, havia quem visse no movimento modernista uma chance de releitura das raízes culturais brasileiras e um rompimento com a cultura “europeizada”. Assim, correntes foram-se formando e se fortalecendo como o Movimento Pau-Brasil, o Antropofagismo e o Movimento Verde e Amarelo, entre outros mais.

A pesquisadora e jornalista Letícia Conceição Martins Cardoso, em dissertação feita no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, *O Teatro do Poder: Cultura e Política no Maranhão*, na Universidade Federal do Maranhão, apresentada no ano de 2008, nos diz que a efervescência cultural no Brasil de então, anos de 1920 e 30, se proliferou nas diversas camadas da intelectualidade e artística, ocasionando paulatinas mudanças de prismas culturais, onde a “arte clássica universalizante” europeia cedeu lugar a uma arte mais próxima, que falava da realidade, do caráter, além de questões tão caras ao povo brasileiro, que ainda hoje estampam manchetes de revistas, jornais e redes sociais como a violência, a exploração do negro e do índio, assim como as desigualdades de classe. (CARDOSO, 2008, 48-49). Nesse bojo, o “nacional-popular”, que no Maranhão terá forte influência nas decisões e direcionamento de verbas da Secretaria de Estado da Cultura com a ideia de “Cultura Popular”, tomou conta das discussões e virou tema principal de legitimação de governantes e suas ideologias, como veremos, de forma mais detalhada no segundo capítulo desta dissertação, onde essa concepção moldará os caminhos do Centro de Artes Cênicas do

Maranhão.

A pesquisadora da História Social Angélica Ricci Camargo (2011) nos chama a atenção para as sucessivas tentativas de diálogos por um lado por parte de interessados da sociedade civil para com as políticas públicas de governo e por outro da intervenção do Estado nas atividades e espaços de apresentações artísticas. (CAMARGO, 2011, p. 42-49). Para esta última, a pesquisadora destaca o nome de Getúlio Vargas, que abriu portas para a regulamentação de leis e órgãos de cultura e que também, não podemos esquecer, utilizou este mecanismo para legitimar-se enquanto governante tanto na fase do governo provisório após a Revolução de 1930 quanto sua eleição indireta em 1934.

Bem, não nos estenderemos aqui, pois voltaremos nos próximos capítulos a esse assunto, relacionando-o com a política de Estado construída nos governos de Roseana Sarney e José Reinaldo Tavares no Maranhão no final da década de 1990 e início dos anos 2000. Contudo, não podemos deixar de destacar algumas ações que culminaram em instituições importantes a partir de Getúlio Vargas. Acompanhem-nos:

Dentre as preocupações do Decreto-Lei nº 92, de 26 de dezembro de 1937, que criou o Serviço Nacional de Teatro (SNT) do então Ministério da Educação e Saúde, estava a seleção e educação dos “espíritos dotados de real vocação para o teatro”. Dois anos depois, foi criado o Curso Prático de Teatro (CPT) pelos jornalistas e comediógrafos Abadie Faria Rosa, teatrólogo gaúcho e primeiro diretor do SNT até 1945 (ano de sua morte). Com as características de curso livre, o CPT, que, juntamente com o SNT, funcionava na sobreloja do Teatro Ginásio do Rio de Janeiro, era dirigido pelo professor de Noções Gerais de Teatro, Benjamin Lima, e contava com profissionais de teatro em seu corpo docente, que aplicavam suas próprias experiências. (CARVALHO, 1989, p. 176).

Às vésperas de instituir-se o Estado Novo em 1937, uma comissão ministerial realizou um estudo no Brasil acerca da “Formação do Ator” e constatou, em relatório, muito embora abrangente, que os grupos amadores configuravam uma escola natural de teatro e que, por esse motivo, a formação de atores nas escolas, nas fábricas e em outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações e, também, iniciativas isoladas deveriam ser incentivadas. Ademais, essa comissão sugeriu a instituição de “Curso de Teatro”, com a finalidade de formar profissionais, que deveriam ter por base conhecimentos de natureza geral. E, finalizando, propôs que o aperfeiçoamento dos artistas brasileiros, tanto no próprio país quanto no exterior, fosse devidamente incentivado pelos Poderes públicos. (FREITAS, 2008).

Por mais que essas proposições tenham sido feitas em 1937, segundo Carvalho (1989, p. 176) e Freitas (2008, p. 24), o único curso criado posteriormente só será de fato

efetuado dois anos depois, em 1939, no então Estado da Guanabara.

O Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro será o Conservatório Nacional de Teatro, através da Portaria Ministerial nº 54, de 3 de fevereiro de 1953, quando Aldo Calvet dirigia o SNT até o ano de 1969 pelo Decreto-Lei nº 773, de 20 de agosto. A partir dessa data foi criada a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG), agregando o Conservatório Nacional de Teatro, que passava a ser denominada Escola de Teatro da FEFIEG. Posteriormente, no ano de 1978, quando o Estado da Guanabara voltou a ser chamado de Estado do Rio de Janeiro, o curso de Interpretação Teatral, que era de segundo grau e reconhecido pelo Conselho Federal de Educação, foi reconhecido como curso de formação em nível de terceiro grau pelo Decreto nº 82.370, de 4 de outubro, hoje reconhecida pela nomenclatura Centro de Letras e Artes (Escola de Teatro da UNI-Rio. (CARVALHO, 1989).

Apesar dessas notáveis iniciativas o pesquisador Énio Carvalho (1989, p.179) faz uma observação:

Todas as tentativas de regularização da formação e exercício profissional do artista transformaram-se em anais de uma categoria profissional marginalizada, jurídica e socialmente. As razões dos fracassos estão na falta de conscientização e organização da classe, nas imperfeições das propostas ou, ainda, nas inadequações jurídicas às realidades socioeconômicas que se sucediam.

Nesse comentário de Énio Carvalho, podemos destacar um aspecto que talvez fosse definidor de inúmeros problemas quanto à Arte teatral no Brasil; a ideia de classe. Importante percebermos que a maioria das propostas já citadas sempre parte de um ponto individual, de um motivo particular ou de uma visão muito íntima do que seria um ator. Em nenhum momento, pelo menos de forma *en passant*, não houve grupos organizados em prol de um objetivo, não houve apoios práticos e pressões políticas quanto às demandas da formação dos artistas nacionais. Não invalidamos aqui as iniciativas individuais, no entanto, se houvesse grupos organizados, de repente poderíamos contemplar uma existência jurídica e também no legislativo que de fato atendessem a essas demandas. Bem, os modos de organização de escolas de teatro, que partem de iniciativas individuais, e das que derivam de órgãos governamentais e suas implicações, podem ser uma sugestão de pesquisa futura; por ora não nos aprofundaremos nela. Essa organização e coletivização dos artistas só ocorrerão anos depois com o imperativo da Ditadura Militar nos anos de 1960.

No final da década de 1940, na cidade de São Paulo, outro empreendimento se mostrou significativo. A iniciativa de Alfredo Mesquita dará início a uma das escolas de

teatro que de maneira visível contribuiu com a modernidade cênica do país.

A Escola de Arte Dramática foi fundada em 02 de maio de 1948 pelo professor Alfredo Mesquita, e mantida por bastante tempo por este. É “[...] indubitavelmente, um grande momento neste suceder de tentativas de instituir o ensino das artes cênicas no país de João Caetano”. (CARVALHO, 1989, p. 180). Em 06 de outubro de 1968 foi anexada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo passando a funcionar nesse lugar desde então. A escola, que além de lidar com as noções básicas e artesanais do Teatro, tem como diretrizes o tripé Cultura, Ética e Disciplina.

Após esta retomada de iniciativas em prol da formação do ator no Brasil, não podemos deixar de citar outras instituições que de uma maneira ou de outra, através de sua pedagogia e perseverança contribuíram e contribuem com o teatro nacional, podemos falar na esfera pública: Escola de Teatro da UFBA, Escola de Arte Dramática da UFRGS, Teatro Universitário da UFMG, Centro de Artes Cênicas do Maranhão, Escola Livre de Teatro de Santo André, Curso de Teatro da Fundação Clóvis Salgado, SP Escola de Teatro; na rede privada podemos destacar: O Tablado, Fundação Brasileira de Teatro (Teatro Duse), Escola Macunaíma, Centro de Artes de Laranjeira, dentre outras.

A criação de condições a dar ferramentas para que o ator conseguisse realizar suas atividades da melhor maneira possível numa linha histórica se constituiu um processo árduo e corajoso, porém ainda hoje temos várias iniciativas que buscam formar artistas mais conscientes e profundos difusores da arte em vários pontos do Brasil, nas esferas públicas e privadas.

Após verificarmos de forma macro como se deu a criação dos espaços de formação no Brasil, tentaremos configura no próximo capítulo ações que se configuraram como espaços de formação do ator ludovicense e maranhense para, a partir daí, alcançarmos as teias que costuraram e delinearam o Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

CAPÍTULO 3 - CONTEXTOS, MEMÓRIAS E REFLEXÕES: delineamentos da formação do ator em São Luís

3.1 O teatro ludovicense

Neste espaço dedicaremos a atenção a uma compreensão do movimento teatral em São Luís do Maranhão na perspectiva de visualizar como este cenário local se comportava nessa circularidade de ideias e irrupção de informações e conhecimentos que estavam em voga num cenário mais amplo. Este momento subsidiará o nosso entendimento e nos possibilitará premissas para pensar a formação do ator em São Luís e suas implicações.

Conforme revelam as fontes bibliográficas pesquisadas, o Teatro ludovicense até o século XIX contornava o Teatro Arthur Azevedo, apenas no século XX é que essa relação vai se expandir para outros espaços de atuação pela cidade, mas com fortes ligações com essa casa.

Veremos também aqui as primeiras articulações a um fazer teatral consciente e revolucionário no século XX na cidade de São Luís. A formação almejada nas demais localidades do país, também através de um espaço que possibilitasse a potencialização e obtenção de técnicas, escolas de formação de atores, no Maranhão se deu, sobretudo, pelo viés dos grupos e das práticas efetuadas no âmbito desses grupos de teatro. Seguindo uma linha de pensamento para entendermos como as práticas teatrais nesta localidade foram desenvolvidas, identificaremos aqui algumas iniciativas formativas e as primeiras ações de formação que levaram ao Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

Assim, elaborar uma linha de pensamento histórico, reflexivo e crítico acerca da História do Teatro no Maranhão, é um desafio ainda em aberto aos estudiosos desse campo. Essa tarefa se apresenta cada vez mais urgente, haja vista que os fenômenos teatrais e suas implicações sociais e políticas só podem ser entendidas se os fatos do passado, as imbricações que decorrem desse fenômeno, forem decupadas e facilitadas, desse modo, pormenorizadas com entendimentos do passado.

Embora íngreme, tal seara se torna prazerosa, tendo em vista que as referências feitas buscam e se interpenetram às nossa própria história e raízes. A cada lacuna encontrada nas leituras preenche-nos de curiosidade a desvendar a falta desta ou daquela informação e os motivos que levaram a tais ausências. A história do Teatro no Maranhão está até então circunscrita a alguns jornais impressos antigos e também nas reminiscências dos que àquela época contribuição na construção desses momentos áureos.

A história do Teatro no Maranhão se configura como uma colcha de retalhos, com vários tecidos e costuras distintas, motivo, talvez, da séria dificuldade dos próprios maranhenses conhacerem-na e assim, demonstrando certo desinteresse à sua pesquisa. Uma história que se confunde com memórias e matérias jornalísticas, mitos e lendas que só quem para e se debruça sobre esse material com uma lupa, se coloca mais próximo ao que demonstramos acima.

Como já discorrido, a história do nosso teatro é construída de memórias, ora dos próprios sujeitos, ora de registros jornalísticos, baseados em paradigmas nem sempre correspondentes à realidade local.

O autor José Jansen (1974) foi um dos poucos a se arriscarem a fazer um inventário acerca da atividade teatral no Maranhão, onde ele vai restaurar o trajeto teatral das formas mais remotas no Estado até o final do século XIX, apontando pontos que, segundo seu entendimento, sobressaíram-se e que de alguma forma ficaram registrados em cadernos semanais e colunas de intelectuais de então, nos advertindo, durante sua escrita, das profundas dificuldades para reunir materiais para suprirem essa necessidade. Para esse autor “[...] até 1847, os jornais surgidos eram omissos em assuntos de arte; sua matéria versava quase somente sobre política e atos governamentais, não sendo outras fontes informativas mais pródigas.” (JANSEN, 1974, p.12).

Levando-se em consideração os fatos políticos da província, uma forma de interpretar essa “omissão” dos jornalistas e cronistas de então, muito provavelmente seria o lançamento de olhares à grande Revolta da Balaiada (1838-1841), guerra civil que movimentou o Estado do Maranhão como um todo, que na capital ainda se fazia sentir, apesar de terminada na data de 1847, data a qual José Jansen se refere; assim como outras revoltas em outros pontos do Brasil que foram eclodidas, como: a Sabinada, a Farroupilha, etc., que influenciaram profundamente na vida cultural de suas cidades.

Outro pesquisador, já referenciado no início deste ponto de discussão, que se mostrou interessado e que, também, teve dificuldades ao tentar reunir um material para um livro sobre a História do Teatro no Maranhão no século XX foi o já citado Aldo Leite, que, no ano de 1991, em colaboração com alguns alunos bolsistas pesquisadores e professores da Universidade Federal Maranhão, malograram nessa iniciativa, pois desejavam finalizar esse projeto em um ano, mas acabaram desistindo devido à falta de materiais; persistindo, Aldo Leite acoplou materiais por conta própria, através de uma pesquisa minuciosa posterior, e assim, possibilitou a realização do desejo, mas ainda assim até a década de 1980.

A obra que também serve como referência a muitas informações desta pesquisa

denominou-se *Memória do Teatro Maranhense* lançado no ano de 2007. É importante destacar aqui, que mesmo com dificuldades para tentar reconstruir uma história do Teatro no Maranhão, a obra de Aldo Leite ainda deixou de fora inúmeras atividades artísticas, que talvez por falta de documentos ou por se prender às atividades realizadas em um determinado espaço, ficaram desconhecidas, além de muitas falas e narrativas das vozes ouvidas, e que estão nesse livro, se restringem a região central de São Luís, mais especificamente, ao Teatro Arthur Azevedo. Porém vale deixar em aberto para pesquisas posteriores a busca das formas de teatro que não estão nos espaços convencionais e na periferia de São Luís.

3.1.1 As primeiras ações teatrais

O Teatro maranhense deu os seus primeiros passos, segundo Aldo Leite (2007, p. 23), por meio da presença jesuítica do Padre Luís Figueira, na composição de *Diálogos* escritos para representação no ano de 1626. Contudo, essas representações estavam ligadas aos *Autos Sacramentais* bastante em voga na Europa. Essas formas teatrais eram apresentadas alternadamente em igrejas, colégios em terras maranhenses cumprindo a função catequizadora já conhecida e também vista em outras regiões do Brasil.

No século XVIII, com a criação da Companhia Geral do Grão Pará e Maranhão, houve significativa mudança no Estado, tendo em vista que a partir desse momento há uma ligação mais constante com a Europa, sobretudo com Portugal. A abertura de caminhos econômicos com a Europa e o tráfego de escravos para o Maranhão, por exemplo, possibilitaram o acúmulo de riquezas e a criação de latifúndios algodoeiros; esse produto pôde elevar o *status social* da população do Estado e, assim, iniciou-se o incentivo do consumo de cultura europeia em São Luís. (LEITE, 2007).

Enquanto isso, em Portugal, a soberba, a ostentação e a opulência da Corte lisboeta ensejaram a criação do decreto de 17 de julho de 1771 no qual a criação de teatros em Portugal enriqueceria culturalmente a população, a corte. Jansen (1974)⁵ afirma que a Rainha Maria Vitória era exímia consumidora da música e que, devido a sua frequência aos teatros e o seu deliciar-se com as obras, influenciou muito a criação do decreto.

Os teatros serviriam como ferramentas no aprendizado do povo em questões de

⁵ A esse tempo a Rainha Maria Vitória, exímia cultora da música, influía para que Lisboa tivesse “a mais sublime orquestra que nenhum príncipe da Europa teve”. Interferindo no gosto musical da corte, estimulava assim a soberana Dona Maria Vitória a predileção pelos espetáculos de Belém. No reinado de Dom José, o teatro lírico consumia 40.000 libras, anualmente.

política, moral, amor a seu país e a fidelidade aos seus senhores. Ou seja: uma forma de manter o povo dentro de seu controle, mas ao mesmo tempo entretenendo. Era esse o desejo da Corte. No qual sua concretização só será realizada no Maranhão através da chegada a São Luís de dois comerciantes portugueses no século XIX.

Segundo relata Jansen (1974), por volta de 1815, um cidadão de Lisboa, por nome Eleutério Lopes da Silva Varella, acostumado com a sua frequente visita aos teatros e apreciação da arte dramática na Europa, desejou construir uma casa de espetáculos onde usufruísse desses mesmos privilégios e gostos na cidade de São Luís. Em vista da pouca viabilização do projeto individualmente, associou-se a outro cidadão português que estava pela cidade, cujo nome era Estevão Gonçalves Braga. Os dois, em sociedade, deram início aos procedimentos de aquisição do terreno do Convento de Nossa Senhora do Carmo.

O autor salienta que, desde o princípio em que houve o interesse em construir uma casa de espetáculos, o governador de então, Capitão-General Paulo José da Silva Gama (futuro Barão de Bagé), por meio de um ofício datado de 03 de fevereiro de 1818, demonstrou-se interessado na proposta, endereçando esse documento à Corte, além de explicitar as reais dificuldades de negociação com os frades quanto à divisão do terreno. A princípio, a empreitada estava destinada a ser levantada para o Largo do Carmo, como queria Varella, entretanto, as intrigas e repúdios dos frades quanto à construção de uma casa que viria desvirtuar a moral religiosa, ensejaram a paralisação de sua construção. Os frades carmelitas, preocupados na manutenção da ordem cristã e o “bem estar” religioso na cidade, impediram que todo esse dogma construído e solidificado fosse minado por uma instituição onde se expressam atitudes e caracteres pagãos e, quiçá, satânicos.

Os entusiastas portugueses frente a essa obstrução cultural recorreram aos trâmites legais de então, levando ao âmbito do governo tal situação. De pronto houve uma tentativa de entendimento por parte do governador com os frades, malogrando tal intento; os religiosos mostraram-se inexoráveis quanto as suas decisões e convicções religiosas e os prováveis prejuízos que derivariam da construção desse “templo pagão”. Após muitas discussões, o Padre José Antônio da Cruz Ferreira Tesinho, autorizou a construção do teatro, mas desde que o fosse realizado para a Rua do Sol. Concretizou-se, assim, o desejo dos dois portugueses e cumprindo o decreto de 1771. Em 1815 iniciaram-se as etapas de levantamento do edifício e 1817 sua obra foi concluída, recebendo o nome de Teatro União, depois Teatro São Luís e, no século XX, de Teatro Arthur Azevedo em homenagem ao tão aclamado intelectual maranhense de mesmo nome.

A vida cultural e política da cidade, sobretudo a política, a partir desse momento

vai se desenvolver em torno desse espaço, “desvirtuando a finalidade daquela casa destinada a espetáculos de natureza lúdica”. (LEITE, 2007, p.24).

A partir da segunda metade do século XIX, a cidade de São Luís ganhou mais distrações, pois a Revolta da Balaiada, que mantinha as pessoas amedrontadas em suas casas, já havia acabado. Para que tenhamos uma ideia da importância desse teatro na vida da população ludovicense, as senhoras e senhoritas de então se preparavam, sempre muito dedicadas, a se encontrarem nas ruas e seguirem àquela casa de espetáculos, para isso comprando roupas e perfumes vindos diretos da França.⁶

Por todo o século XIX, várias companhias de teatro da Europa realizaram aqui suas apresentações, muito bem recebidas pelos ludovicenses. Algumas construíram seu sucesso nessa cidade e outras provaram o sabor do fracasso e da decadência. Havia na cidade homens que, pelo seu alto nível de instrução, se dedicavam a pôr nos cadernos diários seus comentários que, de algum modo, alimentavam o ego dos artistas, na continuação de suas atividades enquanto que, por outro lado, desmotivavam e mostravam que suas apresentações não passavam de declamações vazias e sem vida.

3.1.2 O Século XX

O Teatro no Maranhão na primeira metade do século XX era feito ainda por Companhias que chegavam da Europa à cidade de São Luís com seus repertórios prontos a serem exibidos; vestígios do século anterior que viu e bradou pelo repertório dessas empresas teatrais.

A partir da década de 1920, além de Companhias europeias tivemos as do Rio de Janeiro que chegavam à cidade com seus espetáculos cômicos e dramáticos. Em geral, as companhias de teatro chegavam à cidade com assinaturas, ou seja: traziam uma série de espetáculos onde a elite ludovicense as comprava para todos os dias da semana, tendo em vista que eram variados os temas e espetáculos; em seguida realizavam outras apresentações para as pessoas que não tinham conseguido comprar seus ingressos. (LEITE, 2007).

Na primeira metade do século XX, a maior casa das artes cênicas na cidade de

⁶ As sinhás e sinhazinhas tinham agora mais oportunidade de aparecerem em público e para o fazerem da melhor maneira se ataviavam com o que havia de mais moderno, recorrendo às lojas especializadas onde encontravam quanto de mais novo era lançado em Paris. Confirmado o que havemos dito basta ler em jornais da época os anúncios que, dentre outras coisas, ofereciam as habilidades de Mm. Brenton... “[...] modista de Paris, recém-chegada de Pernambuco, avisa que faz chapéus, vestidos, toucas, turbantes e todos os mais objetos próprios para adorno de senhoras, do melhor gosto e por preços razoáveis. as noites de função no teatro eram precedidas de grande alvoroço na cidade porque cedo os assinantes tinham de mandar suas cadeiras”. (JANSEN, 1974).

São Luís, o Teatro Azevedo, teve suas portas fechadas para a linguagem teatral. A partir de então, houve uma frequente atividade cinematográfica nesse edifício.

O decreto nº353 de 19 de dezembro de 1932 pôs em vigor a doação ao Município, a casa de diversões mais popular de propriedade do Estado, o Teatro Arthur Azevedo. Esse decreto não poderia impedir uma das finalidades máximas de toda e qualquer casa de cultura: proporcionar ao público divertimentos com espetáculos teatrais, sob pena de revogação do decreto. Entretanto, essa condição da doação logo foi descumprida pela Prefeitura de São Luís, arrendando o imóvel à Empresa Duailibe para que nela acontecessem atividades voltadas para a cinematografia. O Governo do Estado, agora sob o comando do governador Newton Belo, ao saber da situação e descumprimento do acordo, revogou o decreto, devolvendo o Teatro ao domínio do governo estadual, em 1961, segundo artigo publicado no jornal *O Imparcial* em 29 de Abril do mesmo ano.

Nesse ínterim havia algumas divergências e restrições quanto às atividades teatrais no Teatro Arthur Azevedo (TAA). Com base na entrevista de Jamil Jorge, no livro de Aldo Leite sobre as Memórias do Teatro Maranhense, o artista afirmou que, antes da Empresa Duailibe, o acesso à casa de espetáculos era facilitado, pois os grupos ensaiavam no Teatro e, também apresentavam suas peças por lá. Mas, após o aluguel realizado pela Prefeitura à empresa as proibições foram impostas. Jamil Jorge, no livro citado, narrou que uma das cláusulas do contrato era que, uma vez por mês, o palco do teatro deveria ser cedido para apresentações de artistas locais; entretanto, houve o descumprimento desta cláusula. As restrições, cada vez maiores, chegaram a tal ponto de “[...] os ensaios passaram a ser [sic] no porão, cheios de ratos e baratas”. (LEITE, 2007, p. 106).

As divergências entre a empresa e os artistas foram cada dia mais se acirrando a ponto de os sócios, tendo José Duailibe, como majoritário, organizarem formas de atenuar os ânimos dos artistas que, conforme refere Ubiratan Teixeira (apud LEITE, 2007, p. 150) “[...] olhavam para ele como se fosse um câncer instalado no templo da arte”. Uma das estratégias de aproximação com a classe teatral ludovicense foi a proposição de assumir o cargo de Diretor Financeiro da recém-criada AMAI (Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais). Zecão, como era conhecido José Duailibe, era empresário e conhecia os trâmites da administração de uma empresa, podendo, assim, garantir o sucesso da empreitada.

De posse do cargo, ele criou um *slogan* que atraiu os artistas locais e a população da cidade: “Se associe a AMAI e entre para o cinema”. As pessoas que aderissem a essa associação recebiam um cartão de sócio que dava livre acesso ao cinema; isto era uma política de reconciliação do empresário, que não tendo como lançar mão de outros

mecanismos apostava nesse projeto.

A exibidora de filmes, denominada de Cine Duailibe, programou um filme protagonizado por um reconhecido ator do período, o australiano radicado nos Estados Unidos, Errol Flynn. O filme, de aventuras marítimas, que em muito chamava atenção dos ludovicenses, iniciou às 17h00min horas, com o Cine- Teatro repleto de pessoas. No entanto, um boicote foi pensado pela classe teatral de então (que era contra a atividade cinematográfica naquele espaço), ocasionando a expulsão dos artistas cênicos do Teatro. Assim sendo, espalharam-se, estrategicamente, pelo Teatro Arthur Azevedo, com pequenos vidros com ácido, que quando liberado exalava um odor insuportável. Esse acontecimento ocorreu na metade do filme, impossibilitando a plateia de continuar no espaço e aguardar o tão esperado beijo no fim da película.

Os manifestantes desse período iniciaram um movimento para que a Empresa Duailibe deixasse de funcionar. Liderado por Jamil Jorge e José Brasil, além de outros, uma série de ações foram pensadas para que o Teatro fosse reaberto para sua real função. A batalha inicial tinha como reivindicações primeiras o direito a apresentações em 1 ou 2 dias. Na ocasião do ácido pestilento, houve uma barricada: os artistas “[...] foram para a rua denunciar o crime; realizaram comícios, enfrentaram a polícia, praticaram atos de “terrorismo” no dia da inauguração do Cine Duailibe”. (LEITE, 2007, p. 150). Após uma série de manifestos e lutas, o Teatro Arthur Azevedo voltou para a comunidade artística, isto, como já referido, durante o governo de Newton Belo.

Outro dado significativo desse período é que vários grupos se ocuparam na tentativa de impulsionar de forma veemente as atividades teatrais na cidade de São Luís e no interior do Maranhão. Sempre de forma amadora, com poucos recursos e sem noções técnicas de condução de um espetáculo e dos atores. Reynaldo Faray (1931-2002) nos expressa a imagem dos procedimentos feitos durante uma montagem teatral por volta da década de 1950 em São Luís:

É que quando cheguei aqui em São Luís se fazia teatro de uma forma bem antiga. Por exemplo, era assim: copiava-se o papel de cada um colocando a deixa (última palavra do personagem com quem se contracena). Então, quando eu cheguei ao Rio, vi que cada um tinha o seu próprio texto. Lia-se a peça em conjunto. Aqui não, cada um lia a peça para si. Acho que nem lia só lia era o diretor. Ele lia e os atores pegavam os seus papéis. O diretor dizia o papel assim, assim, assim... e cada um fazia como podia. (LEITE, 2007, p. 168).

Cecílio Sá (1913-2005) também nos ajuda a entender esse contexto:

Cada ator levava seu papel para casa para decorar. Depois de decorado a gente ia arrumando os lugares de cada um no palco, durante os ensaios. Quando alguém esquecia o texto, o ponto estava ali mesmo para cumprir sua função. Tinha muita gente boa que não precisava de muito ensaio. Mas tinham outros que só ficavam até o último dia de apresentação, porque não tinha quem substituísse. O cenário tinha que ser pintado, bonito. Assim como os atores. Quem vai ao teatro, quer ver gente, cenário bonito. Quanto aos textos, eram raros. Nós encomendávamos a Bibi Geraldino, ou adaptávamos a história de algum filme, ou ainda remontávamos anualmente uma peça que fizesse sucesso no ano anterior, sobretudo os dramas sacros. (LEITE, 2007, p. 50).

Para Nauro Machado (1991, p.13), poeta e escritor maranhense, ainda vivo⁷, o Teatro no Maranhão passou bastante tempo vivendo sob a “[...] tutela culturalmente desinformada e amadorística no seu pior sentido, ou seja: na improvisação”.

Para esse escritor havia certa precariedade quanto à qualidade do que se desejava fazer; alguns grupos, “inexpressíveis”, tentavam encenar textos que, segundo o escritor, beiravam o primitivismo teatral; afora quando caíam no folclore, que os livrava do grotesco, no entanto, sem nenhum conhecimento, ou consciência do que estavam realizando. Todavia, a figura de Reynaldo Faray, sempre notado como o principal responsável pela modernização do Teatro maranhense, pôde dar um novo tom à linguagem cênica em São Luís. Com esse artista, há um significativo acréscimo no campo do conhecimento e realizações concernentes às atividades de um grupo teatral.

3.1.3 O início das transformações no teatro ludovicense

A partir dos anos de 1960, o contexto político nacional e local irá influenciar o teatro para um novo viés; as perspectivas políticas e ideológicas modificaram a estética feita até então, os discursos cênicos tomaram uma proporção diferenciada e reflexiva, no sentido de serem cerceadas por causarem incômodos aos mais conservadores e aliados ao pensamento estatal de então. Nesse contexto, grupos como Arena, Opinião e Oficina proporcionaram momentos de intenso debate político com suas peças, influenciando os demais grupos em outras regiões do país. No Maranhão, foi nesse momento que principiaram as intenções para um teatro profissional com consciência e técnica da cena.

Do ponto de vista de Nauro Machado (1991, p.13) Reynaldo Faray é o nome mais importante no Teatro maranhense feito no século XX no caminho da profissionalização da cena maranhense, ao lado de Aldo Leite e Tácito Borralho, também atores e diretores. O dramaturgo e diretor maranhense Cecílio Sá reitera essa afirmativa “[...] um divisor de

⁷ Ao momento da redação deste trabalho acadêmico.

água⁸. (LEITE, 2007, p. 51).

Ator, diretor, bailarino e encenador, Faray, a partir de sua longa jornada artística no Rio Janeiro e em outras cidades do Brasil, onde participou de trabalhos na televisão, no teatro e no cinema, além de ter estudado na Escola de Dulcina de Moraes⁹, teve aulas com Maria Clara Machado¹⁰, Júnio de Souza Brandão¹¹, José Paulo Monteiro da Fonseca, Adolfo Celli¹² e Henriette Morineau¹³ além de outros trabalhos, montou peças teatrais com propostas comerciais, mas com muito mais “rigor” quanto à proposta de encenação e preparação dos atores em relação à criação da personagem. Podemos interpretar o sentido de “rigor” como compromisso com a cena, um razoável entendimento do texto, um realismo que girava minuciosamente do cenário à interpretação dos atores. Para Faray era fundamental ler o texto todo, preocupar-se com a época da peça, o local, a categoria social, a circunstância, a indumentária, com o estilo do figurino e a iluminação.

Até a década de 1960, em São Luís, os teatros, sobretudo o Teatro Arthur Azevedo, não tinham refletores: utilizava-se com frequência nos espetáculos luz de ribalta, embaixo e em cima; apenas formas elétricas que resolvessem um problema imediato, isto é, a preocupação com a iluminação das peças era algo incomum. Faray supriu a luz de ribalta, e, para ocupar esse elemento cênico, improvisava refletores com latas de manteiga com lâmpadas por dentro.

Além desta, outras alterações foram feitas pelo encenador no sentido de impetrar maior realismo cênico e persuasão do público: ensaio coletivo, onde todos deveriam experimentar, juntos leituras de mesa que anteriormente não eram utilizadas. Antes desse diretor as marcações dos atores eram feitas de forma aleatória, no impulso do momento, o diretor sugeria o que queria e os atores tentavam efetivar, mas quase sempre revelando um desconhecimento espacial. “Reynaldo desenvolve sua arte aqui e para o consumo do Maranhão”, afirma Teixeira (2012, p.78). O retorno desse artista para o Maranhão implicou

⁸ Claro que existiam nomes bastante amados, a exemplo de Carlos Cardenas e seu “teatro popular”.

⁹ Essa escola na década de 1955, data de sua fundação pela atriz Dulcina de Moraes, denominava-se FBT – Fundação Brasileira de Teatro. A FTB funcionou treze anos no Rio de Janeiro, depois se transferiu para Brasília. Foi considerada a mais importante escola de teatro do Rio de Janeiro de então. (CARVALHO, 1989, p. 185)

¹⁰ Escritora e dramaturga brasileira, responsável pela criação da Escola de Teatro d’O Tablado, na cidade do Rio de Janeiro. Maria Clara Machado nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais em 1921 e faleceu na cidade o Rio de Janeiro em 30 de abril de 2001.

¹¹ Professor especialista em mitologia grega e latina. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1924 e faleceu na mesma cidade em 15 de maio de 1995.

¹² Ator e diretor italiano que veio para o Brasil no Pós-Guerra e contribuiu para a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia-TBC. Celli nasceu em 27 de Julho de 1922 e faleceu em 19 de fevereiro de 1986, em Siena.

¹³ Atriz, Henriette Fernande Zoé Morineau, foi um dos grandes destaques do teatro feito no Brasil. Nascida em Noirot, na França em 29 de novembro de 1908 e faleceu em 03 de dezembro de 1990 na cidade do Rio de Janeiro.

num repensar do fazer artístico; este que obteve experiências e conhecimentos técnicos em outras cidades vai chegar a interferir de forma significativa na arte teatral e na dança no Maranhão, sobretudo, na constância de montagens de espetáculos. “São Luís [...], afora uma ou outra companhia do Sul do país, não tinha um movimento teatral ou grupo que trabalhasse sistematicamente na montagem de espetáculos”. (LEITE, 2007, p. 50)

O grupo TEMA (Teatro Experimental do Maranhão), criado na década de 1960, figura como uma das principais tentativas de qualificação técnica da cena teatral maranhense. Essa afirmativa pode ser vista por dois vieses: 1) com esse grupo, técnicas de encenação e polimento da cena são vistas com muito mais cuidado e consciência; o ator não mais se apoia apenas em suas intuições para se movimentar no palco, existe, a partir de então, a figura de um diretor que vai de fato organizar a cena; 2) com o TEMA, há certo autoritarismo e visão unilateral na construção do espetáculo, e essa visão é realizada apenas por uma única pessoa, Reynaldo Faray; este escolhe o texto e decide como será encenado; aqui, não há divisão de opiniões acerca da obra.

A criação desse grupo está diretamente ligada à chegada de Reynaldo Faray à cidade de São Luís em 1957. Entretanto, antes do surgimento do TEMA, Faray realizara trabalhos vinculados às instituições locais e clubes que, de alguma forma, farão com que suas ideias começem a ser exercitadas e conhecidas na cidade de São Luís. Entretanto, o vigor e o ímpeto para criações mais ousadas o fazem desligar-se dessas instituições, à primeira vista, “conservadoras”. E é com *Society em Baby-doll* que o Teatro Experimental do Maranhão iniciou suas atividades no Maranhão conquistando, assim, outras cidades do Brasil.

Reynaldo Faray proveio de uma família de atores, pai e avô e, quando adulto, passou por uma formação “stanislavskiana¹⁴”, formação esta adquirida na Escola de Teatro de Dulcina de Moraes na década de 1950. Enquanto que a realidade local, no que tange à formação, era bem diferente. Os “homens de teatro” que realizavam atividades cênicas na primeira metade do século XX no Maranhão, de forma alguma tinham formação teatral, inclusive eram carpinteiros, funcionários públicos¹⁵ e pintores. (LEITE, 2007). Acrescido à falta de formação havia certo estranhamento quanto à carreira teatral pelas pessoas da cidade, a ausência de espaços para trabalhos e a raridade dramatúrgica com abordagens diferenciadas. Em meio a essa incipiente que Reynaldo Faray fez seu nome no Teatro Maranhense.

¹⁴ O termo “stanislavskiano” faz referência ao encenador, teórico, pedagogo e ator russo Constantin Stanislavski, o qual desenvolveu estratégias de preparação e formação do ator no final do século XIX e início do XX. Essas estratégias por muito tempo, durante o século XX, foram tidas como principal eixo referencial de composição e preparação, além de formação do ator em vários países.

¹⁵ Relembre-se Carlos Cardenas.

Um dado curioso, abordado por Aldo Leite em seu livro, são os retornos de dois atores/diretores depois de uma longa temporada de formação técnica e estética fora do Estado. Um tomou conhecimento do movimento teatral em âmbito nacional, enquanto que outro expande a espacialidade chegando à Europa; entretanto, com efeitos distintos ao voltarem a ter contato com a cultura local. Faray, que ficou no Brasil, rompeu com as dificuldades locais e viu nelas a chance de mudança e reinvenção dos modelos usados, enquanto que Ubiratan Teixeira passou seis meses na Europa, mas se desiludiu ao retornar, não conseguindo “furar a bolha do primitivismo cênico local”. Em depoimento ao livro de Aldo Leite (2007, p.53) ele diz:

Fiquei sem estímulo para continuar, dadas às condições locais. O teatro funcionando como cinema, nenhum interesse das pessoas a participarem do movimento, falta de dinheiro para montagens [...] ainda assim, afora uma ou outra leitura dramática, dirigi Inês sem Pedro, de Fernando Moreira, Simbita e o Dragão, de Lúcia Benedetti.

Por volta de 1958, Ubiratan Teixeira organizou em sua própria casa reuniões regulares com a intenção de ler e discutir textos, em geral peças em um ato. Na ocasião, os presentes conversavam sobre o autor, a proposta de encenação do autor como forma de absorção de conteúdos teóricos e práticos da arte dramática. Conforme diz Ubiratan Teixeira (2012, p.34) “[...] participavam desse ciclo pessoas de currículo respeitável, jornalistas, mas também líricos principiantes”. Nessas reuniões autores estrangeiros e brasileiros tornaram-se pautas dos debates como Arthur Azevedo¹⁶, Synge¹⁷, Sartre¹⁸, Qorpo Santo¹⁹, Molière²⁰, porém, com o passar dos dias, esses encontros começaram a ser confundidos com eventos sociais, “[...] realmente participavam do nosso projeto vários *socialites*” (TEIXEIRA, 2012, p.34), em outras palavras, descaracterizando seu real intuito.

Em 1984, Teixeira voltou a recorrer a esse projeto de formação com o apoio da Academia Maranhense de Letras e em parceria com o professor Ale Talge. O novo projeto de Teixeira (2012, p.35) que “[...] transcende o caráter de um rápido cursinho básico de informações gerais”. Teixeira (2012, p. 35) se denominará “Seminário Permanente de

¹⁶ Poeta e Dramaturgo maranhense, um dos maiores expoentes do teatro brasileiro do gênero conhecido como Revista. Nasceu em 07 de Julho de 1855 em São Luís do Maranhão e faleceu em 22 de Outubro de 1908 na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁷ Poeta e escritor Irlandês nascido em 16 de abril de 1871. Faleceu em 24 de março de 1909.

¹⁸ Filósofo, crítico e escritor francês. Uma das grandes figuras da corrente filosófica chamada de Existencialismo. Jean-Paul Sartre nasceu em 21 de junho de 1905 e faleceu em 15 de abril de 1980.

¹⁹ Dramaturgo, poeta e jornalista brasileiro, nascido na cidade de Triunfo, cidade do interior do Rio Grande do Sul em 19 de abril de 1829 e faleceu em 1 de maio de 1833 em Porto Alegre.

²⁰ Ator, dramaturgo e encenador francês. Um dos grandes nomes do teatro francês. Jean-Baptiste Poquelin nasceu na cidade de Paris em 1622 e faleceu nesta mesma cidade no ano de 1673.

Formação e Informação”. Com a finalidade de formar uma consciência crítica do consumidor de teatro na cidade de São Luís, o projeto funcionava em formato de cooperativa a partir de uma temática genérica acerca da arte dramática.

As discussões envolviam todos os elementos básicos da Arte dramática como a cenografia, figurino, adereços, espaço cênico, iluminação, além da publicidade, mercado, história do espetáculo e do teatro. “Assim procedendo estaremos tentando ir um pouco além da lírica formação de um *expert* em arte dramática ou simples formação de intérpretes”. (TEIXEIRA, 2012, p. 35). Uma das condições elementares para realização dessa proposta era a montagem de um texto, onde daí se organizaria os grupos menores para perpassarem todas as etapas de uma montagem, da leitura de mesa à construção das partes do espetáculo.

O que antes estava-se encaminhando para uma questão de *status social*, agora se modificava para uma inteira realização pessoal. Interessante como Teixeira (2012) deu um aviso em sua crônica aos novos atores locais década de 1980 que esbravejavam teorias de Brecht, Grotowski e Stanislavski, como se um velho homem de Teatro e das Letras não pudesse acompanhar o enredo revolucionário da cena contemporânea com um texto e autor brasileiro e local:

Vamos iniciar o projeto com *A Capital Federal* de Arthur Azevedo. A moçada engajada, falando com sotaque de Brecht, Grotowski e Stanislavski, com todos os teóricos debaixo do sovaco, é capaz de já estar esboçando aquele sorriso de comiseração, pensando que de um ancião não poderia se esperar algo mais “revolucionário” que um Arthur Azevedo. Peço, contudo, a esses espertinhos que se contenham. Do viés a ser olhado, Arthur Azevedo está tão atual e é tão revolucionário quanto Aristófanes, Alfred Jarry e Shakespeare. E é claro, por outro lado, que não vamos fazer um trabalho exclusivo para as elites da *intelligencia*, mas um mutirão inteligente para o operário que está precisando esquecer, por um instante que seja suas tensões sociais e políticas acrescentando valores intelectuais. (TEIXEIRA, 2012, p. 36)

Em passagem por São Luís, Paschoal Carlos Magno, poeta, romancista e diplomata de formação, propiciou uma aproximação deste com Ubiratan Teixeira. Em 1961, Paschoal o convidou para um longo curso de férias na Europa. Nessa viagem, Ubiratan teve contato com a Escola de Arte Dramática, onde Frederico Fellini e Dario Fo eram professores, além de assistir a espetáculos no Picolo Teatro, com direção de Paulo Stopa, o qual pode assistir às aulas de direção e montagem. Muito provavelmente, Ubiratan Teixeira tenha frequentado a aulas oferecidas no pequeno teatro construído na casa de Paschoal Carlos Magno, chamado de Teatro Duse, em homenagem à atriz italiana. Conforme menciona Carvalho (1989, p. 184) “[...] seus alunos recebiam o atendimento escolar em função de suas necessidades técnicas, assistindo a palestras sobre temas teatrais. [...] e ainda dava bolsas de

estudos no estrangeiro, viajava pela Europa com seus alunos-atores mostrando-lhes o teatro que se fazia nos vários países.”

De volta a Reynaldo Faray, que retornou a São Luís por volta de 1957-58, realizou ele trabalhos junto a um Clube de Mães, que objetivava “[...] dar assistência às mães pobres da cidade” (LEITE, 2007, p. 53), além de oferecer cursos básicos de trabalhos domésticos. Esse Clube alargou sua rede de cursos e contratou Reynaldo para realizar um curso de balé clássico para as filhas e amigos dessas senhoras, algo bastante comum no Maranhão com registro desde o século XIX, como José Jansen (1974, p. 87) nos faz “[...] perceber que outros resultados além dos artísticos decorriam da longa permanência dos artistas em São Luís. [...] além do ensino da boa música, do desenho, a pintura, etc.. [...] eventos inesperados como o casamento da prima dona Margarida Pinelli”. Estes, em geral, eram contratados para oferecer pequenos cursos nas casas das pessoas da classe média alta. “Era um sinal de *status social*, entre as famílias mais abastadas, que seus filhos tivessem uma iniciação artística”. (LEITE, 2007, p. 53).

As peças que Reynaldo encenava sob a promoção do Clube das Mães aprazia ao público ludovicense, e o sucesso era garantido. Do ponto de vista da produção, as senhoras do Clube vendiam os ingressos e trabalhavam para que a “première” não fosse apenas a apresentação inicial de um trabalho, mas um grande evento, um “evento social de respeito” na cidade. Independente do gênero ao qual seria apresentado, a estreia sempre era realizada as 21hs para uma plateia que estava, segundo Leite (2007, p. 53), “[...] cada vez mais receptiva e mais extasiada com a beleza dos cenários e figurinos”.

A necessidade de inclusão de membros da comunidade estava-se tornando cada dia mais premente, pessoas que, não necessariamente, estavam ligadas às famílias do Clube das Mães. A vontade de conceber obras ousadas e atrativas fez com que Reynaldo encenasse *Society em Baby Doll* de Henrique Pongetti, uma peça cômica onde a cidade era o foco da crítica. Contudo, seu teor, temática e proposta foram vetados. Mas Faray resolveu conservar o espetáculo apartado de toda e qualquer entidade, fixando, deste modo, o Teatro Experimental do Maranhão-TEMA.

Para Zelinda Lima, então funcionária do Clube das Mães e do TEMA, o grupo manteve vícios ainda do Clube, como elencar para os espetáculos “notórios” da sociedade ludovicense, o que em parte assegurava a receptividade e o sucesso dos espetáculos.

[...] continuava a ser um grupo da sociedade que gostava de aparecer, preencher o tempo. A crônica social dava cobertura ao acontecimento teatral e este acabava por constituir, como no passado, um desfile de modas e modismos. Era *chic* ir ao teatro. Uma classe menos privilegiada temia ir ao teatro, tal o caráter classista imbuído.

(LEITE, 2007, p. 54)

Society em Baby Doll só saiu de cartaz devido a “problemas de ordem pessoal de parte do elenco” (LEITE, 2007, p. 54), após três apresentações com que levaram a capacidade máxima de público para o Teatro Arthur Azevedo.

Um aspecto interessante para ponderar na conjuntura desse grupo é que, enquanto nas outras partes do Brasil os grupos, ou pelo menos em São Paulo e Rio de Janeiro, estavam em fase inicial da ditadura, tematizando em suas peças motes ligados a esse acontecimento, o TEMA estava voltado ao cuidado cênico de suas produções, um guarda-roupa bem provido, que muitos comentavam que nem no Rio de Janeiro havia coisa semelhante, com exceção de Maria Clara Machado em *O Tablado*.

Então, o bem fazer, com cores e cenários infantis de alto nível e de boa qualidade e direcionamentos de cena são detalhes que escapam a muitos pesquisadores do teatro quando generalizam que o “Teatro Brasileiro” estava preocupado com a posse dos militares; não que houvesse apoio dos maranhenses ao governo militar, mas o foco naquela ocasião estava voltado à Estética e não à Política brasileira, muito embora alguns atores desse grupo tivessem manifestado certo interessado pelo assunto. Acerca do assunto, Aldo Leite (2007, p.55) nos explica melhor:

O teatro no Maranhão dos anos 60 não acompanhou a efervescência política que tomava conta do palco brasileiro. O fato de, geograficamente, estar bastante afastado dos grandes centros, talvez explique, em parte, esses alheamentos do grupo TEMA. Centrando sua produção no aspecto do espetáculo bem acabado, quanto à interpretação, cenários e figurinos, o TEMA não teve a preocupação com uma proposta definida. Não havia a busca de textos específicos que refletissem uma determinada situação, quer política, quer social.

O elenco do TEMA²¹, em sua maioria era composto por jovens que tinham pouca vivência quanto à argumentação e a conscientização política, até mesmo em relação às demandas teatrais; nesse sentido, se mantiveram sempre às ordens do diretor, onde este prevalecia quanto às deliberações acerca da concepção e encenação dos espetáculos. Reynaldo Faray era o responsável pela idealização do figurino, da luz, e até mesmo pela escolha do texto. Trazia em si um encargo de “O Diretor” que em nada abria para juízos de

²¹ Dentre os inúmeros atores que passaram pelo TEMA, podemos citar alguns, por exemplo: Ernest Pflueger, Gerd Pflueger, Concita e Ana Maria Ramos, Nielza e Vera Matos, Ana Maria Aboud, Ivanara, Chiquinho Aguiar; Leila, Lúcia e Leda Nascimento, Eugênio Giusti, Lizete Ribeiro, Danúzio Lima, Antonio Henrique, Fred Ribeiro, José Torres; Felício Lavrador, Sebastião Carvalho, José Maria Santos, Maia Ribamar, Maria da Graça Soares; Cláudio Ramos, Alcemiro Nobre, Domingos Carvalho, Célio França, Jorge Lester; Jacimar Pinto, Hamilton Rayol, Yvone Nazaré, Édson Ferreira; Antonio Carvalho, José Augusto, Raubino Pacheco, Aldo Leite; Nelson e Sérgio Brito, Regina Telles, Tácito Borralho, dentre outros.

outrem em suas criações; para os atores, o que restava era “[...] ler, decorar o texto, marcações e prontos estavam”. (LEITE, 2007, p. 55). Ele, inclusive, acreditava na potência dramática contida em uma cena, no sentido do excesso dramático; quanto maior o fosse melhores resultados obteriam.

Quanto à escolha dos atores em relação às suas personagens, o tipo físico era um ponto que, efetivamente, era levado em conta, além do conhecimento precedente que o diretor já tinha sobre aquele ator e suas idoneidades cênicas. Quanto ao texto, a escolha estava associada ao grau de interesse do diretor, não pelo seu conteúdo, mas pelo fato de achar bonito ou já ter sido montado com afinco, anteriormente.

O decênio de 1960 se configurou, também, como um momento de transição política no Maranhão. Segundo Maria Virgínia Guilhon, professora do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão, durante vinte anos o Maranhão passou por consecutivos cerceamentos de opinião e expressão. Segundo Guilhon (1996, p.04), Vitorino Freire, então senador no Maranhão de 1946 a 1964, estagnou a dinâmica política de alternância de poder, mantendo-se por longo período no controle de todos os aparelhos políticos e estatais, controlando, rigorosamente, as eleições estaduais. Uma prova do cerceamento do pensamento naquela ocasião se dá “[...] do acontecido há poucos anos atrás ao ator e autor maranhense, José Brasil, que após apresentação de uma colagem de textos de sua autoria, onde criticava a postura corporal, [...] desta ou daquela personalidade local, teve que ausentar-se da cidade”. (LEITE, 2007, p. 54).

Em 1965 Vitorino Freire começou a apresentar sintomas de enfraquecimento político ocasionando sua derrota nas eleições para José Sarney, que assumiu seu primeiro mandato como Governador do Estado do Maranhão com um razoável apoio popular. (GUILHON, 1996, p. 04). Para Leite (2007, p. 56):

O Estado e, sobretudo, a capital experimentam um surto desenvolvimentista em todos os setores da sociedade e órgãos são criados para atender às novas metas expansionistas. Dentro dessa visão, cria-se um Departamento de Cultura, ligado à Secretaria de Educação, objetivando dar suporte às manifestações culturais do Estado. [...] O Estado passa a viabilizar a vinda de vários espetáculos encenados no Rio de Janeiro. Tônia Carrero, Paulo Autran, entre outras estrelas do teatro brasileiro, aqui se apresentaram gerando um *frisson* na sociedade local, em cada estreia de gala, pré- estreia benficiente.

Cecílio Sá corrobora o tópico supra:

No governo de José Sarney é que fizeram um trabalho de qualidade (se referindo à

reforma do Teatro Arthur Azevedo). Mas enquanto isso, Sarney aparelhou o Teatro da Igreja São Pantaleão, para os grupos locais e também de outros Estados. Com o governo de Sarney começou a ascensão do teatro amador no Maranhão. Posso dizer que dentro desses 50 anos, foi o período de ouro do nosso teatro. (LEITE, 2007, p. 124)

Marcado por um momento de rompimento com as “velhas políticas”, a política desenvolvimentista de José Sarney atingiu a todos os setores da máquina estatal. O governo anterior, tido como retrógrado, oligárquico e de atraso ao Maranhão, foi rompido por um novo governo que institui a marca “Maranhão Novo” como símbolo de recomeço e expansão desenvolvimentista.

Fica claro no discurso apresentado que havia uma vontade de mudança, pois a realidade, nada aprazível aos intelectuais e artistas se tornava cada dia mais insuportável. Mas, quando se tem um discurso novo, atraente e que diz o que o “povo” quer ouvir, logo a vitória é concedida. E foi isso que aconteceu ao habilidoso orador que ora mencionamos; pontuar a casa de teatro mais popular da cidade de então foi uma estratégia assaz inteligente, pois os artistas queriam utilizar o Teatro Arthur Azevedo, apresentar naquela casa, que desde a sua fundação no século XIX, foi o regulador cultural do Estado do Maranhão. Equipar teatros menores e possibilitar o uso desses espaços foi uma importante ação realizada pelo então eleito governador.

Até meados da década de 1970, o Teatro Experimental do Maranhão sobreviveu, com participações importantes em festivais nacionais²², com muito sucesso e sem cunho político esse grupo propiciou ao Maranhão um avanço que os grupos de teatro ulteriores se encarregaram de desenvolver ou caminhar na contramão, mas sempre observando as mudanças que Reynaldo Faray, junto aos seus atores, lutou para incutir nos palcos maranhenses.

A década de 1970 foi um período bastante delicado do fazer teatral no Brasil; conturbado pelo regime militar, essa forma de expressão em vários pontos foi cerceada. No âmbito do pensamento e expressão artística, sobretudo a partir do Ato Institucional nº 5 no ano de 1968, isso se tornou mais forte. As empreitadas teatrais de então se configuraram como um ato de resistência em prol da liberdade de expressão e uma tentativa de sair do sufocamento das leis da repressão política.

Uma das estratégias de inversão desse cenário, nesse período, foi a criação de grupos que se mantinham numa mesma linha pensamento, propostas estéticas e motivos

²² O grupo participou dos seguintes festivais: Festival de Teatro de São Carlos, Festival de Teatro de São José do Rio Preto, além de outros não especificados na obra de Aldo Leite acerca das memórias do teatro maranhense.

políticos em defesa de seus ideais.

O teatrólogo maranhense Tácito Borralho (2005), ao fazer uma reflexão sobre o Teatro Maranhense da década de 70, lembra que, nesse momento, o surgimento de grupos foi um ato propiciador de novos horizontes para a prática cultural brasileira, onde o teatro vem apontar como uma vertente privilegiada dentre as formas expressivas. A inclinação para a organização em grupos seria uma possibilidade de enfrentamento que ultrapassasse os interesses apenas individuais, mas que frisasse uma luta de um conjunto (BORRALHO 2005). Para Mariângela Alves Lima (1979 apud BORRALHO, 2005, p. 26), esse “inimigo externo” vai induzir os homens de teatro a se organizarem em agrupamentos e obrigando-os a inventar estratégias e táticas em associação.

O ato teatral por si só já demanda um tratamento coletivo, justificando, assim, a união de pessoas para um projeto artístico. Entretanto, no cenário político nacional a partir da década de 1960 os artistas vão requerer outra forma de produção, substituindo a empresarial, até bastante em voga. “O modo de produção de uma arte adapta-se ao modo de produção que predomina na sociedade em que se produz essa arte”. (BORRALHO, 2005, p. 26).

Estabelecendo uma relação entre a configuração do teatro e suas espacialidades, o teórico francês Denis Guénoun, atribuiu ao teatro um cunho político, que, independentemente do gênero ou do conteúdo apresentado o teatro por si, é um ato político. Segundo esse teórico, o ato político é inerente à atividade teatral, simplesmente pela reunião de pessoas em um único espaço. “[...] o que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento”. (GUÉNOUN, 2003, p.15).

Nessa perspectiva, essas aglorações de atores num momento historicamente conturbado para o país nos levam a expandir o conceito de Política para a palavra, a linguagem, o discurso adotado nesse meio para falar com quem se configura como anomalia à liberdade expressiva. Não obstante houvesse engajamentos de vários grupos no cenário nacional contra a política do silêncio desde o início da ditadura em 1964, no Maranhão essa consciência só pôde ser alcançada no início da década de 1970. Antes, os grupos, como já aludido acima, se encontravam apenas para encenações esporádicas, mas nada com cunho político e nem de reflexão social.

Apesar da pouca consciência que se adquirirá acerca da discussão política em âmbitos gerais, estas não chegam com muita força no Maranhão, mantendo-se ainda com poucas proposições políticas, porém, empenhada na experimentação de formas diversas de encenação; assim, começaram a surgir diversos grupos e associações que arriscaram impingir

um selo profissional, dando continuidade às atividades constantes do TEMA, nas Artes cênicas no Estado e um elo com os debates nacionais, ainda que timidamente; entre eles podemos citar a AMATA (Associação Maranhense de Teatro Amador); o LABORARTE (Laboratório de Expressões Artísticas); o GRITA (Grupo Independente de Teatro Amador), além de outros que tiveram existência efêmera.

Maria Raimunda Fonseca Freitas (2010) refere que, na segunda metade da década de 1980, o Teatro maranhense, que já vinha galgando certa força e consciência em seu discurso na década anterior, começou a ruir; segundo essa autora, os grupos se evadiram e o teatro realizado nesse momento já não refletia o desejo do público e muito menos dos atores. A saída de Tácito Borrallo do LABORARTE foi um sinal de outras inquietações políticas e estéticas que acabaram por levá-lo a outro agrupamento, a COTEATRO.

Esta deu inicio a ações formativas no final do século XX em São Luís que culminaram num centro de formação de referência no Maranhão no quesito formação de atores. Quando expressamos o termo “referência”, nos remetemos à ideia de ser a única escola pública de formação do Estado do Maranhão e até a data do nosso recorte a única possibilidade de formação técnica de artistas no estado.

Assim, contextualizamos os caminhos construídos por artistas ludovicense que deram substância às ações formativas na década de 1990, sobretudo, o Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Nas próximas páginas entenderemos de forma pormenorizada como a inventividade e a persistência dos artistas que fizeram o teatro em São Luís no século XX colaboraram para que hoje a capital maranhense contasse com uma escola de formação atores.

3.2 Companhia Oficina de Teatro em contexto

Em um contexto de transformações estruturais, culturais e políticas na cidade de São Luís, surgiu a Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO), originalmente como uma cooperativa. Esta, durante os anos de 1990, realizou junto a outros grupos de teatro em atividade na cidade importantes ações que revitalizaram o cenário teatral da cidade, onde, desde a década de 1970, como o senso comum nos fez acreditar, nos discursos sobre a cena teatral na cidade, não se via. Mas, aqui vale um parêntese para pensar que, após o sucesso nacional e internacional de *Tempo de Espera* de autoria de Aldo Leite e as investidas experimentais do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), muitos grupos²³ de

²³ Vem à lembrança Cecílio de Sá, com expressiva encenação folclórico-religiosa, por exemplo.

teatro nos bairros de São Luís, apesar de efêmeros, também deram sua parcela de contribuição para o teatro ludovicense. Provavelmente, essa lacuna tão forte nos discursos que interrompem as atividades teatrais ludovicensem em 1970 e só retornam nos anos 1990 seja por falta de uma pesquisa minuciosa de mapeamento e identificação dos grupos teatrais e suas ações, demandando, assim, um espaço profícuo de pesquisa.

A peça *Tempo de Espera* escrita pelo dramaturgo, ator e professor maranhense, Aldo Leite, no ano de 1975, que talvez tenha sido tomada como a essência da “glória teatral” desse momento na cidade, segundo crônicas do crítico Ubiratan Teixeira (2012, p. 167), “[...] foi um chute nos bagos do sistema”; de acordo com o crítico, a peça teria sido tão forte e desconcertante que o impacto na plateia maranhense foi substancial. Ainda, segundo esse crítico, o público não teria entendido muito bem o que estava sendo apresentado, devido a sua complexa construção dramatúrgica e encenação, algo talvez bastante diferente do que se estava acostumado a ver. Ubiratan Teixeira diz que o público só teve a real noção da “grandiosidade” da peça quando esta volta da Europa sendo por lá premiada.

O texto do Aldo Leite teria sido escrito, conforme afirma em entrevista no livro de sua própria autoria acerca das memórias do Teatro maranhense, quando aconteceu uma greve na Universidade de São Paulo onde o autor estudava no Curso de Artes Cênicas, no ano de 1975. Essa greve permitiu que Leite voltasse a São Luís e, nesse ínterim, a convite do Teatro Experimental do Maranhão (TEMA), entrasse para o elenco da peça *Quem Casa, quer Casa*²⁴, do dramaturgo Martins Pena.

Nessa ocasião, o TEMA, através de Reynaldo Faray, havia realizado um convênio com o Mobral²⁵. Por este o elenco viajaria pelo interior do Estado. Segundo Aldo Leite (2007, p.197), eram três a quatro apresentações por final de semana em diversas cidades. Entretanto, um fato curioso o chamou a atenção: em uma das primeiras cidades, o ator teve a oportunidade de conversar com um dos alunos do Mobral a partir do qual concluiu que o marketing promovido pelo governo, acerca desse programa, não estava alcançando seus

²⁴ Há certa imprecisão de informação aqui, em *O Boneco do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O cavaleiro do Destino*, pois Tácito Borralho afirma ter sido a partir da peça *O Patinho Torto de Coelho Neto*, que teria feito apresentações em cidades do interior maranhense e que teria inspirado a criação de *Tempo de Espera* (BORRALHO, 2005, p. 34-35)

²⁵ O Mobral foi criado, em 1967, com o Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral). Instituído como um órgão autônomo em relação ao Ministério da Educação (MEC), o Mobral era responsável pela orientação pedagógica e produção do material didático, coordenando as milhares de comissões municipais – responsáveis pela execução direta das atividades de alfabetização, mas hierarquicamente submetidas ao órgão central – que surgiram com a massificação da campanha de alfabetização. Visava, basicamente, à alfabetização funcional de jovens e adultos, o que permitiria – segundo sua concepção – não apenas a aquisição e domínio da leitura, escrita e cálculo, mas também sua integração à comunidade e ascensão social.(HENRIQUES; BARROS; AZEVEDO, 2006, p. 17).

objetivos; em outras palavras: o objetivo de alfabetizar não havia saído das ideias e dos discursos.

A partir dessa constatação, Aldo Leite elaborou um questionário com o qual objetivava escrever alguns artigos na imprensa local acerca da não exequibilidade e dos equívocos concernentes ao Mobral. No entanto, tais artigos não foram feitos, haja vista que, quanto mais se inteirava da situação, mais perplexo ficava, dando origem a outra forma de expressão e potente ferramenta crítica e de reflexão social, uma peça de teatro. Estas circunstâncias teriam sido a mola propulsora para a criação do texto *Tempo de Espera*, conforme afirma o autor:

A obra de arte é o resultado de experiências sentidas, vividas. Explode com mais intensidade se consegue ultrapassar a barreira restrita do seu *Habitat*, dando significação mais ampla à problemática que deve ter sempre, como foco principal, o homem e o seu universo. *Tempo de Espera* foi essa explosão contida dentro de mim, desse menino, quando em um processo lento fui acumulando vidas, experiências, sentimentos; foi ainda um processo mais consciente e amadurecido, o resultado de uma postura política. Aqui, não mais como observador simplesmente, mas resultante de uma análise mais crítica de todo um momento histórico. (LEITE, 2007, p.197-198)

É latente a visão crítica de Aldo Leite acerca da realidade social, política e econômica no Estado do Maranhão na década de 1970, período também considerado de “chumbo” e de “silêncio”; encontra-se no autor uma coragem de falar das misérias e das reais necessidades que o povo sofrido do interior do Estado passava. Suas convicções na peça teriam alcançado um resultado talvez pouco provável se os agentes do Estado tivessem sido eficazes e atenciosos no conteúdo da peça. Bem, felizmente, isso não aconteceu e suas palavras não foram caladas e Aldo Leite passou ileso, pelo menos declaradamente. É o que se sabe.

Entretanto, um aspecto da peça chama a atenção: o não uso da palavra, mas apenas ações. Esse não uso da palavra está ligado a duas questões: a primeira, pelo momento histórico-político no Brasil, a Ditadura Militar que, sobretudo, a partir do Ato Institucional nº 05, em 1968, castrou a liberdade de expressão; o segundo seria a exploração da “ação psicofísica”²⁶ dos atores, que, para Aldo Leite, era o suficiente para falar sobre aquela realidade e a fala seria, nesse sentido, redundante.

Apesar do impacto estético e político de *Tempo de Espera* a peça não resistiu a

²⁶ A impressão obtida a partir de leituras e de fotos do espetáculo não deixa muito clara sobre que tipo de concepção de “ação psicofísica” Aldo Leite se refere para falar de *Tempo de Espera*.

mais de dois anos, com estreia em dezembro de 1975 e, em 1977, finalizou suas atividades. Esta peça foi sucesso no Brasil, sendo premiada em diversos festivais de teatro, e no exterior com o prêmio Molière em Nancy, na França, em 1977. Depois de temporadas na Alemanha, teve seu retorno antecipado visto que sua temática e signos estavam agregando exilados políticos em torno dela e isso poderia complicar a situação desses atores²⁷ em seu retorno ao Brasil.

Esta é, em suma, uma primeira parte para se entender porque o Teatro da década de setenta na cidade de São Luís foi tão importante e ainda hoje permeia o imaginário teatral da cidade como sendo a “Era de Ouro” do teatro maranhense. O sucesso de uma peça e uma possível tendência à agregação de artistas. A hipótese que levantamos aqui é que, nesse período, o discurso estético e artístico começava a tomar fisionomia e experimentação, assim como poderemos observar, também, no caso do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE).

Criado em 20 de fevereiro de 1972, no entanto, juridicamente, sua existência é datada em 11 de outubro do mesmo ano. O LABORARTE tinha seus objetivos claros quanto a sua proposta de trabalho. O grupo teve como opção trabalhar no seio da cultura popular na formulação de uma arte integrada, porém sem inspirações e tampouco voltado às ideias de Richard Wagner²⁸ acerca da Arte total. Os mecanismos de produção das atividades seriam regidos por diretrizes modulares a partir do estudo da Arte e da Cultura popular. Assim sendo, o grupo passou a funcionar, metodologicamente, através de departamentos onde as Artes Cênicas, Artes Plásticas, Som e Música, Literatura e Imprensa, Fotografia e Cinema e Propaganda, agiriam em conjunto. (BORRALHO, 2005, p. 37-56). Para o poeta e jornalista Jorge Pereira do Nascimento, através do seu artigo sobre a fundação do LABORARTE e a comemoração de seus dez anos, a configuração do grupo se dava da seguinte forma:

O LABORARTE propôs-se a experimentar um método de trabalho sistematizado, do qual auferiu excelentes resultados, divididos em duas etapas durante quatro anos. A

²⁷ O elenco de *Tempo de Espera* foi composto por Iola Maia, Waldete Canatarelli, Ana Tereza (Estrelinha), Zezé Lisboa e Lauro Victor, José Inácio Moraes Rego, Leda Nascimento; Cosme Junior, Lizete Ribeiro e Fátima Moraes.

²⁸ O compositor Richard Wagner foi um teórico, uma pensador, das Artes. Em vida, Wagner se debruçou à pesquisa filosófica para a fundamentação de seu pensamento e de sua obra artística, sugerindo, através dos seus estudos, a necessidade da integração das Artes, o *Gesamtkunstwerk*. *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total, é um termo da língua alemã atribuído ao compositor alemão Richard Wagner e refere-se ao ideal wagneriano de junção das Artes – Música, Teatro, canto, dança e Artes plásticas. Para esta junção era necessário que cada uma destas Artes se colocasse à mercê de uma ideia integradora, que transpassasse a própria individualidade de cada Arte. (PEREIRA, 1995, p. 7).

primeira consistiu na aprendizagem do próprio método, o que implicou na procura de definição de método de trabalho dentro da integração de formas de expressões artísticas particulares; na integração dos participantes do movimento; no amadurecimento psicológico e artístico dos mesmos, na formação necessária para um trabalho direto com o povo. A segunda etapa processou-se a partir do momento em que o movimento se definiu quanto ao método e partiu para a experiência de aplicação desse método no trabalho com povo, desenvolvendo, assim, o processo de aprendizagem do trabalho concreto que se resume na proposição inicial, ou seja, educação popular através da arte. (BORRALHO, 2005, p. 45-6)

O poeta, citado no livro de Tácito Borralho, onde faz uma análise sobre o processo de criação do espetáculo *O Cavaleiro do Destino*, narra como percebia o método de trabalho do grupo, dividindo-o em dois momentos: o primeiro sendo uma fase de autoafirmação e de autoentendimento sobre os propósitos do grupo, além de entender-se enquanto grupo para, a partir daí, iniciar o momento de integração com o “povo”. O termo “povo” sugere uma tendência do grupo a trabalhar com pessoas carentes da cidade de São Luís, onde a “falta de acesso à cultura” e a outras formas de aprendizado eram e ainda são um grande desafio. O segundo momento já seria a fase amadurecida, de consolidação dos métodos entre os integrantes e a relação direta com a comunidade, possibilitando a essas comunidades acesso a arte e ao conhecimento, tudo, evidentemente, a partir da articulação de linguagens artísticas, característica do LABORARTE.

Para Tácito Borralho (2005, p. 46), essa leitura realizada por um elemento exterior ao grupo demonstrava o nível de clareza da proposta de trabalho do qual se havia lançado mão. Durante os anos de 1975 e 1976 alguns membros do LABORARTE começaram a se afastar do grupo. Borralho levanta a hipótese, a partir de depoimentos posteriores, que havia uma crise e que tal crise passava, essencialmente, pela ausência de fundamentação teórica para nortear a ideia de arte integrada e sua prática, conforme indica abaixo:

A forma imbricada de trabalho deslanchada a partir das “pesquisas-laboratório-produção” não se esgotava. A falta de referencial teórico para estancar momentaneamente esse processo e amadurecer sua análise foi determinante. O trabalho acontecia até corretamente em sua forma de análise e transformação departamental. Porém, quando se tratava do grupo, o trabalho que estivesse capitaneando o processo de criação atropelava qualquer processo particular. Isso gerava insatisfação. Some-se ainda a tudo isso o momento existencial de cada sócio participante. (BORRALHO, 2005, p. 46).

Borralho apresenta como principal razão de dissolução do grupo a ausência de fundamentos teóricos onde o grupo pudesse a partir destes estimular-se a desbravar outras possibilidades de criação e compreensão do já realizado. Integrar linguagens artísticas como método e forma de alcançar o público não foi uma tarefa fácil. Houve, talvez possamos

interpretar desta forma, certa dose de imaturidade artística, e de como lidar com a proposta do próprio grupo.

Um dado interessante é que o LABORARTE trabalhou na década de 1970 com conteúdos relacionados com a cultura popular do Maranhão. Contudo, o que pouco se discute é que, até início da década de criação do grupo, as manifestações populares, sobretudo, em São Luís, ainda eram marginalizadas pela elite burguesa ludovicense, demonstrando, dessa forma, uma grande inovação na Cultura e nas Artes na cidade.

A pesquisadora Francisca Ester de Sá Marques nos conta que, na década de 1940, a elite ludovicense era avessa às manifestações de Bumba-meu-Boi, sempre denunciando os brincantes à polícia cada vez que essas brincadeiras passassem, haja vista que, para elas, tal brincadeira não se configurava enquanto “cultura”, mas como algo “estúpido de negros”. Reiterando tal afirmação, Marques (1999, p.68) completa o tópico dizendo que as pressões eram tantas e tão fortes que as brincadeiras não poderiam ultrapassar os bairros onde eram produzidos sob pena de serem multados e presos.

A pesquisadora Dona Zelinda Lima (1926-)²⁹, em entrevista concedida a pesquisadora Letícia Conceição Martins Cardoso que redigia sua dissertação de Mestrado, *O Teatro do Poder: Cultura e Política no Maranhão*, narra que donos de Bumba-meu-Boi foram presos na capital e dá detalhes sobre a prisão de Seu Leonardo, dono de um boi de Zabumba:

Ele foi preso, espancado, tiraram todo o dinheiro dele. Quando me comunicaram de manhã cedinho, na hora do café, eu bati lá no governador e disse: “olha está acontecendo isso, isso e isso”. Ele botou a mão na cabeça e disse: “agora, que eu sou governador, o que é que eu vou fazer?” Vamos pensar, eu disse. Transferir o delegado? Não, não era o caso. Chamar o chefe de polícia? Talvez. Decidimos ficar por aí. Parecia pouco diante da barbaridade, mas estávamos iniciando um processo de mudança de mentalidade do maranhense frente à cultura popular do Estado. (CARDOSO, 2008, p. 46)

Manifestações oriundas de classes dominadas, sobretudo, de negros, pela narrativa de Dona Zelinda, eram mantidas às margens da vida cultural ludovicense. Esse processo de aceitação e que aos poucos foi apropriado como manifestação máxima do Turismo e das festividades no Maranhão, passou por uma estratégia política. O governador citado na fala de Dona Zelinda se trata de José Sarney, que estava recém-eleito com aceitação esmagadora dos maranhenses na década de 1960, mais precisamente em 1966, contra Vitorino Freire.

²⁹ Zelinda Machado de Castro e Lima em entrevista cedida à pesquisadora Letícia Conceição Martins Cardoso em 02/09/2007 e 05/09/2007.

No seu primeiro governo no Maranhão, o então governador demonstrou destreza e perspicácia em relação à cultura popular no Maranhão, pois deveria encontrar uma forma de manter sua popularidade aliada ao respaldo político. Nesse sentido, José Sarney encontrou na “massa” uma forma de garantir, por longo tempo, sua permanência no poder. Outra forma não teria sido mais acertada, como nos diz Ledy Albernaz (2004) em *O urrou do Boi em Atenas: instituições, experiências e identidades no Maranhão*.

Ledy Albernaz, em tese de doutorado, afirma que, durante o governo de José Sarney, o Bumba-meu-boi conseguiu furar os limites étnicos, sociais e econômicos e dança no Palácio dos Leões, sede do Governo do Estado do Maranhão. Com estrutura neoclássica e pomposa, era inimaginável manifestações populares naquele espaço. Era o que se pensava, porém havia interesses de poder em jogo e de nada adiantaria resistências dos mais conservadores. Também transitava no seio ludovicense um sentimento “ateniense”³⁰, “clássico”, “culto”, “erudito”, que não permitia a aceitação dessas manifestações.

A ida do Boi e das demais expressões populares para o Palácio pode ser pensada como uma possibilidade de “amansar, domar os incultos”, haja vista que eram considerados como violentos e de certa forma “incivilizados”, dessa forma rechaçados pela *intelligentsia* ludovicense. Assim se justifica também o processo ‘civilizador’ onde se investe muita paciência para se conseguir alterar “uma mentalidade”, “[...], se cumpre a missão de tornar o boi aceitável, símbolo através do qual o maranhense poderia se reconhecer fora e dentro do Estado sem perder a percepção de ser também um *ateniense*”. (ALBERNAZ, 2004, 49).

A partir da década de 1970 o Bumba-meu-Boi começou a ser exportado como “legítimo representante da cultura popular maranhense”, certamente pelas vias do *marketing* de determinadas figuras políticas; em outras palavras, a cultura popular, antes desenvolvida e configurada como um “ato violento e incivilizado”; agora é apropriada como ferramenta de difusão e legitimação de poder. Esse assunto não se esgota aqui, no Capítulo III veremos outras formas de apropriação e legitimação de políticos e que, de certa forma, deram uma fisionomia ao Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

Assim, pelo contexto apresentado, não é difícil entender o porquê que o LABORARTE se configurou como uma proposta inovadora. “No LABORARTE havia muito claro uma pesquisa de forma e linguagem cênico/dramático que se norteava pelo entendimento das formas populares de arte e sua reelaboração em laboratório e torná-las

³⁰ Desde o século XVIII passando pelo XIX e início do XX, São Luís foi espaço de intelectuais, poetas, jornalistas que deram um tom de erudição à cidade e constante busca por um pensamento e um estilo de vida grego. O intelectual João Lisboa capitaneou tal postura com afinco, em vida. Por isso, é que ainda hoje a cidade ostenta o título de “Atenas brasileira”.

públicas nos resultados". (LEITE, 2007, p.222). O grupo funciona até hoje, não como a mesma proposta de integração de linguagens, mas apenas à cultura popular, num prédio, onde por bastante tempo as despesas de aluguel foram custeadas por meio de contribuições advindas de sócios especiais, sendo que, por um determinado tempo, seis meses, recebeu ajuda financeira de 50% do valor do aluguel da Fundação Cultural do Maranhão, na Rua Jansen Müller, nº 42, no Centro de São Luís.

Nelson Brito (1953-2009), que foi um dos membros do LABORARTE e tinha uma efetiva participação na vida teatral ludovicense, relata que, na década de 1970, "[...] dizíamos o que as pessoas queriam ouvir, queriam dizer, ou que as intrigavam." (LEITE, 2007, p. 241). Mais um exemplo de liberdade de expressão num momento onde não havia liberdade. Nesse sentido, tal situação nos deixa intrigado quanto à real situação e presença do regime repressivo militar no Maranhão. Contudo, Nelson Brito faz uma ressalva quanto ao retorno do público em relação ao que se queria dizer e ouvir. O artista diz que, ao longo dos anos, tais demandas do povo ao grupo foram sendo absorvidas lentamente e que, com o fim da Ditadura, o panorama e as inquietações da sociedade se modificaram, mudando, assim, essa relação. Nesse sentido outras formas e procedimentos teatrais emergiram como necessários.

A década de 1970, também foi caracterizada em São Luís, como um momento de articulação política entre os artistas da cidade e do interior do estado. Em 1977 foi criada a Federação de Teatro Amador no Maranhão (FETAMA). Nomes como Tácito Borralho, Aldo Leite, Nonato Pudim, Nelson Brito, Cosme Junior, aparecem como representantes e articuladores desse movimento. A FETAMA tomou lugar nas discussões desses artistas devido a suas inquietudes quanto à organização e legalização do movimento de teatro amador. Essa legalização dos grupos permitiria um contato efetivo com as demais federações no país, inclusive no combate às pressões da ditadura. Além disso, garantiria uma chance maior do movimento de teatro amador no Maranhão na disputa por verbas para realização de mostras, festivais, atividades artísticas no estado.

Acerca das finalidades da FETAMA, e que desembocaria em frutos ainda hoje usufruídos pelos artistas ludovicense, Nelson Brito narra:

Na verdade terminamos assumindo compromissos que eram dever do Estado. Então, o que acontecia? Você fazia uma Mostra Estadual de Teatro. Ora, uma Mostra Estadual de Teatro é função da Secretaria de Estado da Cultura fazer. Ela tem pessoas, tem verba para esse tipo de evento. Mas como a Secretaria de Cultura não fazia, e para o Movimento, naquele momento, interessava crescer, então, ele realizava a Mostra. E o INACEN percebeu, em determinado momento, que ele

conseguiria ter uma amplitude nacional apoiando o movimento amador. E isso foi conseguido usando a mão-de-obra barata das Federações de teatro, pois na verdade quem fazia o movimento eram as federações. Para se ter uma ideia, nós fizemos aqui, em um determinado momento, curso chamado Capacitação de Ator. Era mais uma inversão: quem tem que garantir o estudo, o crescimento disso não é a Federação, é o Estado. Como é que nós fámos garantir isso, se não tínhamos receita? Ninguém que trabalhava recebia. Como é que iríamos manter um curso funcionando com uma carga horária de 1.000 horas? (LEITE, 2007, p. 243-244).

Nelson Brito traz em sua narrativa pontos bastante expressivos e elucidativos quanto ao movimento de teatro da década de 1970 no Maranhão. Essa relação do Teatro com o Estado, das responsabilidades deste quanto à garantia de ações culturais nos parece algo bastante delicado. Bem, sigamos devagar. O artista afirma que “[...] terminamos assumindo compromissos que eram dever do Estado”. (LEITE, 2007, p. 243); seria incumbência apenas do Estado a responsabilidade da garantia da cultura?

De repente um diálogo com esses representantes na elaboração de políticas de cultura que de forma efetiva pudessem atender às reais necessidades desses artistas fosse uma saída, mas por uma “mão dupla”. Falamos o que queremos e sugerimos um debate para o estabelecimento de metas e objetivos, mas estamos pensando com uma consciência do século XXI e onde, pelo menos não tão explicitamente, não vivemos num cenário de cerceamento de ideias contrárias. Esse cerceamento se dá por outras ordens. Para aquele momento havia uma ausência de diálogos, inclusive no Estado. Estão-se moldando alguns conceitos de cultura que, na posteridade, tem-se aberto a um espaço de discussão que a cada dia se torna essencial: a Cultura Popular como forma de representação da identidade maranhense e ênfase, “só e apenas só” na manutenção de sua tradição.

Porém, quando não há vontade política para debater e discutir as reais problemáticas da cultura local, faz-se necessária a organização política dos artistas e, a partir daí, iniciar um trabalho que se tem mostrado árduo e limitado. A realização de Mostras foi a forma encontrada para alimentar e fortalecer o movimento, a oportunidade de estabelecer vínculos com outras Federações que estavam, de repente, passando pelas mesmas carências. A limitação passava, mas não estacionava, no contingente de mão-de-obra para a execução dos projetos, visto que não havia verba, não havia ajudas outras, assim como manter os sonhos?

Um dado curioso na narrativa de Nelson Brito e que nutre uma ideia que florescerá na década de 1990, é que, já na década de 1970 e início de 1980, havia certa aspiração à capacitação dos artistas locais. Ele diz que houve, a partir das proposições da FETAMA, um curso de “Capacitação de Ator”, sem precisar a data.

Realizando buscas e analisando a história e as ações do LABORARTE, identificamos uma iniciativa realizada pelo LABORARTE também em 1979, data em que a FETAMA estava em pleno exercício no Maranhão. Resta saber(e a pesquisa não encontrou vestígio para fazer afirmações), se Nelson Brito está se referindo ao mesmo curso, ou se houve mais iniciativas de cursos na cidade voltadas para a formação de artistas. Ora, segundo Nelson Brito (BORRALHO, 2005, p.47), após a montagem da peça *Uma Incelença por Nosso Senhor*, foi realizado pelo Laboratório de Expressões Artísticas um curso básico, com vagas destinadas a todas as áreas, por considerarem o número de pessoas dentro do grupo inferior ao demandado pelas produções e ainda exercitar o aprofundamento dos conhecimentos para contribuir de forma efetiva no produto artístico. No final de 1979, houve a montagem de *A Festa da Clareira Maior*, além de um experimento com danças populares chamado de *Exercício nº 4* com os alunos desse curso.

No mesmo relato Brito afirma que o sucesso do curso foi tão grande que houve a necessidade de abrir outra turma do básico! Sobre esse Curso Básico, Murilo Santos, que na naquela época era membro e responsável pela área de Fotografia e Cinema do LABORARTE, em entrevista, declara que o Centro de Artes Cênicas do Maranhão foi uma concretização de atividades e cursos que já haviam sido elaborados e iniciados no LABORARTE anteriormente. Assim detalha:

Naquele período tinha o básico, eu acho que tinha o 01 e 02, o LABORARTE abriu pra entrada de outros jovens, pessoas..., muito jovens, e como não se conhecia eles, não tinha uma formação, talvez empírica, normalmente essas pessoas iam aprender alguma coisa e eventualmente chegavam a ser coordenadores, (...) a ideia é que depois se pudesse ter um elenco, um grupo de pessoas. Ai tinha uma forma de selecionar, uma seleção, hoje muito questionável. Umas coisas curiosas, tipo assim: o grupo de jovens e adolescentes ficava isolado numa sala e numa outra sala o pessoal da música fazia vários ruídos e eles iam identificar, pra saber como se desenvolver a percepção, não chega a ser um psicotécnico mas...tão criticado quanto. Mas era uma forma. Na fotografia se projetava imagens e tinha que descobrir o que era aquilo que as pessoas diziam olhar, mas todo mundo ficava fascinado. No teatro a questão do tato, colocava objetos estranhos dentro do saco ai a pessoa metia a mão. Só que ali era pra ser aprovado e uma entrevista, normalmente as pessoas não eram reprovadas nesse tipo de coisa, as que procuravam, ficavam. Nesse básico, se entrava num processo que o grupo todo aprendia na prática, o conceito assim que era, não existia coisa formal, aula e tudo mais, mas assim já existia um grupo de coordenadores e o pessoal, o resto, fazia o básico. Entrava em peça de teatro conforme a característica física, com o potencial de voz, expressão corporal e tudo mais e podia assumir um papel, não necessariamente o coordenador é que tinha que ser o Jesus Cristo, no caso da montagem que foi feito em homenagem a Cecílio Sá, to citando como exemplo. (MURILO SANTOS)³¹

³¹ Entrevista com Murilo Santos concedida a Gilberto dos Santos Martins no dia 09/09/2015 em São Luís, Maranhão.

O processo de seleção do Curso Básico promovido pelo LABORARTE na década, em 1979, apresenta características semelhantes ao que será oferecido pela COTEATRO na década de 1990. Com procedimentos, podemos talvez afirmar, iguais de seleção. Bem, mas por ora não nos detemos nessa comparação visto que a abordaremos no ponto 3.1.4.

Outra ação formativa, que foi tributária da organização do movimento teatral na década mencionada, foram as Mostras de Teatro. Estas tinham como escopo a reunião do movimento, o fortalecimento, aproximação dos grupos de teatro. Para Nelson Brito (apud 2007, p. 244) “[...] uma espécie de confraternização desses grupos numa discussão sobre a produção”. Esses momentos também serviam como espaços de discussão dos espetáculos apresentados, demonstrando um espaço de formação. Aqui nos vem uma questão: que tipo de espetáculos eram apresentados nessas Mostras? Deixamos essa pergunta para ser respondida por outros pesquisadores.

Para finalizarmos esta primeira discussão, um elemento crucial, que fez arrefecer as atividades dos grupos de teatro em São Luís, nas últimas três décadas do século XX, foi justamente a falta de formação. A falta de mecanismos que pudessem manter e contribuir com o grupo foi uma questão a ser buscada, porém não encontrada pelos agentes culturais, assim demandando informação/formação. O espectro da necessidade financeira rondou os grupos pois estes eram responsáveis pela formação e amadurecimento de seus membros. No entanto, as necessidades vitais fizeram com que muitos deixassem, ou diminuíssem suas participações nas atividades do movimento, iniciando-se aí um processo de esfacelamento de grupos e do movimento organizado de teatro na capital maranhense.

O movimento federativo no Maranhão, que esteve em atividade até a década de 1980, sem dúvida, assim como outras ações teatrais como grupos, espetáculos, atores e ações formativas, são uma página em branco, à espera de ser escrita e discutida numa esfera mais global e política. Assim, esta tentativa de entendimento e justificativa da constante referência à década de 1970 não se esgota, porém deixamos esta oportunidade de pesquisa em aberto, necessitando de um espaço maior de reflexão.

3.2.1 De Cooperativa à Companhia Oficina de Teatro em ações

A Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO) nasceu em 1989, como uma tentativa de fôlego para o cenário teatral, sobretudo ludovicense. Tácito Borralho³², em

³² Entrevista com Tácito Borralho concedida a Gilberto dos Santos Martins no dia 23 de Janeiro de 2015, em São Luís, Maranhão.

entrevista, nos diz que o nascimento da COTEATRO ocorreu pelo agrupamento de artistas que estavam desejosos por realizar algum projeto teatral e que se tinham desligado do LABORARTE na década de 1980. Segundo Borralho, referindo-se ao LABORARTE, o grupo já tinha pernas próprias apenas, quis estruturá-lo, organizá-lo e sediá-lo e que não foi difícil se afastar dessa casa. (LEITE, 2007, p. 224)

A junção de artistas que estavam há muito tempo sem se agrupar e sem experimentar a cena, acrescida à vontade de Tácito Borralho para realizar alguns projetos teatrais, deu início às atividades da COTEATRO.

A COTEATRO iniciou suas atividades enquanto uma cooperativa de artistas que, segundo seu Estatuto de fundação de 10 de Julho de 1992, configurava-se enquanto uma associação sem fins lucrativos, congregando artistas e professores de Artes, além de técnicos em atividades artísticas. Segundo o mesmo Estatuto, a cooperativa visava promover o desenvolvimento das Artes Cênicas, não se eximindo da possibilidade de agregar e desenvolver atividades relacionadas a outras formas de expressões artísticas, onde a difusão através da realização de espetáculos, de mostras, estudos, cursos livres e ainda a manutenção de cursos regulares de formação profissional fosse uma prioridade.

Ora, pela pequena descrição parafraseada contida no Capítulo I do Estatuto da Cooperativa Oficina de Teatro, percebemos alguns aspectos bem curiosos. O primeiro seria a abertura da cooperativa para ações de professores, apresentando aqui a importância desses profissionais na alimentação das linguagens e, sobretudo, na formação de plateia nas escolas. Esses profissionais fazem a mediação entre o conteúdo aprendido em sala e a apreciação da obra de arte, dupla atividades fundamentais na formação crítica e sensível de crianças, jovens e adultos.

O segundo seria a abertura para linguagens artísticas que não necessariamente fossem as Artes Cênicas, característica que pode ser associada ao LABORARTE, visto que alguns associados à COTEATRO faziam parte daquele grupo no passado. Portanto, a tendência agregadora de linguagens e expressões ainda são presentes na configuração e abertura na COTEATRO.

No terceiro ponto, essa cooperativa comprometeu-se com algo, que consideramos fundamental, sem o qual proposições e investidas artísticas não se sustentam por muito tempo: a formação. Esta se apresenta tanto no formato espetáculo, quanto na concepção convencional de ensino, com a proposição de cursos livre e regulares. Daí se tem um indicativo da tendência formativa que tal agregação de artistas tem.

Porém, antes da sua oficialização jurídica é necessário destacar alguns acontecimentos que tiveram ligação direta com a criação e a junção de artistas a um agente cultural: Tácito Borralho.

Após a efervescência do movimento organizado de teatro em São Luís, os grupos de Teatro e as atividades teatrais passaram por um período de ressaca onde nada de profundo e impactante pudesse tirar os artistas de certa estagnada. Contudo, no ano 1989 produziu-se algo, uma centelha do que viria a explodir na década seguinte e assim culminar até com a ousadia de criação de um curso de Teatro em nível superior na Universidade Federal do Maranhão nos anos 2000. A centelha referida é uma peça chamada *A Arca de Noé*, cunhada na imprensa local, como “a parábola da modernidade”, texto de Aldo Leite adaptado de um conto de um escritor americano não identificado por Aldo Leite e nem pelos jornais consultados na pesquisa.

O Jornal *O Estado do Maranhão* de 23 de julho de 1989 chegou às bancas com um texto escrito pelo então crítico teatral maranhense Ubiratan Teixeira, dando notícias acerca da estreia do espetáculo *A Arca de Noé*, cunhando-o como “a parábola da modernidade no país da fantasia”. Em suma: o autor escreveu nessa coluna, chamada de *Caderno Alternativo*, que a dramaturgia maranhense se configurava como “pobre e desvalida”, por uma razão simples: a sua falta de concretude no seu meio imediato de divulgação, o espetáculo.

Durante o texto Ubiratan Teixeira faz um resgate dos gregos àquele momento de como foram divulgadas obras que tomaram repercussão mundial através de suas divulgações no palco e não apenas no texto. Aproveitou também o ensejo para expor nomes da dramaturgia local que lhe eram de grande profundidade conceitual e humana como Fernando Moreira, Dagmar Destêrro, Jamil Jorge, Carlos Cardenas; José Bento, Kleber Fernandes, Ivanildo Coimbra, Assis Garrido, José Brasil; Cecílio Sá e João Mohana à revelia de maranhenses conhecidos mundialmente como Arthur Azevedo, Gonçalves Dias, Viriato Correia e Oswaldino Marques que, segundo o crítico, eram estrangeiros com certidão de nascimento local. Ao se referir a Aldo Leite, assim se coloca:

Aldo Leite é o teatrólogo do agora e do hoje, com uma visão aguçada sobre o homem como sistema e comunidade. Diferente de Fernando (Moreira) que trabalha com os sentimentos e se preocupa mais com o caráter da personagem, esculpindo personalidades densas e mergulhadas em conflitos existenciais profundos, e João Mohana, que toca a alma evangélica e orquestra as grandes sinfonias históricas, Aldo tem a gesticulação do saltimbanco que levando suas ideias ao delírio da gargalhada fere com a precisão de um estripador os órgãos vitais da sociedade. Aldo não constrói tipos. Como encenador brilhante, que também é, ele estrutura espetáculos e sua grande preocupação é o palco. E a sua evolução tem sido progressiva. (ROCHA, 1998, grifo nosso)

A inclinação de Aldo Leite para desvelar a realidade e provocar a discussão política no Teatro, na dramaturgia e nos palco, não foi novidade no final dos anos de 1980. Basta voltarmos um pouco e perceber a repercussão de *Tempo de Espera*. O crítico traça o perfil do autor de *A Arca de Noé* e apresenta, analisando, ao longo de um texto de três páginas o como a modernidade passa por um processo de equívoco entre o nepotismo e a fórmula “democrática” de governo, onde os bens públicos são usufruídos como parte de bens privados por grupos dominantes.

Segundo o crítico, o texto de Aldo Leite é transparente, sem retórica, sem subterfúgios, deixando bem clara a intenção do autor em transformar o palco em espaço das grandes discussões políticas e sociais. Nesse ínterim compara-o a alguns dramaturgos, segundo ele, também levaram para os palcos tais discussões para uma ampla visão, como Aristófanes, Plauto, Goldoni, Molière, Martins Pena; brasileiros como Dias Gomes, Jorge Andrade e Oduvaldo Viana Filho.

Sobre o texto Ubiratan Teixeira diz que “é aberto, onde as falas são rubricas, indicações para quem esteja dirigindo, sem rebuscamientos da teoria enfatuada de esquemas artificiosos e delimitadores”. (ROCHA, 1998).

O texto adaptado de um conto americano trata, segundo o jornal *O Imparcial* de 30 de julho de 1989, de uma ação realizada em um reino fictício cujo rei é autoritário; este vive a fazer projetos megalômanos que nunca dão certo; a certa altura esse rei recebe a visita do criador que o adverte que fará desaparecer o reino fazendo chover 40 dias e 40 noites. Assim, para evitar que a espécie humana e animal se extingam, o criador aconselha ao rei construir uma arca, tal e qual a passagem bíblica tão conhecida. No entanto, temos uma distinção em relação ao relato bíblico: o rei, egoísta e vaidoso, determina que a arca seja construída, imediatamente, pensando apenas em sua salvação. Os ministros, por sua vez, começam a criar inúmeras secretarias, departamentos, a contratar familiares do rei- tios, tias, primos, afilhados- sem. Na verdade, que se dê o início da construção da arca. Noé entra em cena como o carpinteiro, inicialmente, cogitado para construir a arca, mas que nunca consegue ser ouvido pelo rei em função de estar cercado de asseclas.

As análises realizadas acerca da peça a aproximam de uma profunda crítica política e social do Brasil e traz uma discussão acerca do autoritarismo. Em *O Imparcial*, Aldo Leite afirma que quis deixar o texto (já havia dez anos que estava trabalhando sobre ele), aberto ao debate aos mais variados tipos de autoritarismo. Durante a entrevista cedida ao jornal, Aldo parte da ideia da concepção de um linguajar simples para aproximar o discurso da plateia. Ele recorda que, no passado, no período de repressão, vários artistas se utilizaram

de uma linguagem hermética para conduzir suas falas, porém ele, em *A Arca de Noé*, preferiu simplificar, não perdendo a profundidade discursiva.

Um dado interessante a registrar é que a direção foi de Tácito Borralho e o espetáculo foi divulgado como produção do Grupo Mutirão³³ e não da COTEATRO. Esta se configurou após essa experiência, inclusive com atores que depois fariam parte da Cooperativa e futura Companhia. Sobre a experiência de ter sido dirigido por Tácito Borralho e do seu nível de ousadia para a época, Domingos Tourinho traz uma memória jocosa sobre a recepção da peça:

Eu lembro que a professora Nerine ficou escandalizada na época: Mas sim senhor, esse Tácito é louco, como que ele vai botar a professor Lúcia, que é professora do (Colégio) Santa Tereza de bunda de fora e as alunas dela assistindo!!! Nerine fez um escândalo. Nesse período comentou muito mal do trabalho porque enquanto que o minueto estava de frente, tava tudo bem quando elas viravam a bunda tava de fora. Essa coisa de Tácito ser muito, como é que se chama, muito audacioso, né, em algumas coisas, em algumas questões, quebrar mesmo essa coisa do puritanismo, do falso moralismo e tal (DOMINGOS TOURINHO)³⁴

Outra característica da direção de Borralho é que havia um equilíbrio entre investir em elementos novos para a peça e a manutenção de aspectos colocados na dramaturgia pelo autor que eram rigorosamente respeitados. Mariano Costa, ator da COTEATRO, que entrara para a Cooperativa nesse momento, narra uma situação de bastidores bastante emblemática quando fica clara essa relação de Tácito Borralho com o texto de Aldo Leite:

[...] eu lembro muito bem, eu muito magrinho, sequinho, vim do interior e, tinha um rapaz, o Vitor, no tempo do trabalho d'A Arca de Noé, então tinha uma das cenas que o Vitor ia entrar de uma coxia no meio do palco e eu vinha de outra em outro ângulo pra encontrar com ele, só que o Vitor é um cara bonito, um cara da ilha, um cara que tinha um corpo bonito e a nossa vestimenta era um tapa-sexy, (riso), ai eu disse, não eu não vou usar tapa-sexy, eu não posso entrar com um negócio desse. Eu falei pro Tácito: me desculpa não tem como usar isso aqui, vou ficar ridículo! e eu já falei esperando os gritos dele, ele só me disse o seguinte: o autor da peça é aquele bem ali, vá lá falar com ele, ai Aldo Leite tava lá no camarim, ai eu disse: professor isso aqui, poxa, não vai dá certo! Ai ele disse, você tem outra roupa aí? Sim, então não tem problema são muitas pessoas que entram em cena, então não tem problema nenhum se tá assim. Ai o Tácito olhou pro lado e disse: se ele quer assim! (MARIANO COSTA)³⁵

³³ Grupo de teatro que encenou *Tempo de Espera*, e que naquele momento tinha membros que eram remanescentes do Teatro Experimental do Maranhão-TEMA. O Elenco de A Arca de Noé foi: José Inácio Reis, Domingos Tourinho, Glória Correia, Sandra Cordeiro, Lúcia Gato, Telma Ramos, Onivaldo Almeida e Ana Rodrigues.

³⁴ Entrevista com Domingos Tourinho concedida a Gilberto dos Santos Martins em 29 de janeiro de 2015, em São Luís, Maranhão.

³⁵ Entrevista com Mariano Costa concedida a Gilberto dos Santos Martins em 28 de fevereiro de 2015, em São Luís, Maranhão.

O respeito pelo autor e seu texto fez com que Tácito Borralho abrisse mão de sua posição de diretor e desse espaço para o autor interferir no figurino da peça, assumindo que aquela atitude poderia de algum modo trazer consequências estéticas a obra.

Outro projeto realizado por esse conjunto de artistas foi a encenação do musical infantil *Gibi, o menino que não sabia voar*, de autoria de Tácito Borralho. O musical narra a história de um Extraterrestre que tenta, sempre com insucessos, entender como funciona o planeta terra, seus habitantes e, de repente, descobrir os aspectos positivos dos seres humanos. Além disso, o texto trata da resistência que os seres humanos têm para assumir a si próprios com defeitos e qualidades, e quando essa assunção é ignorada ou até mesmo negligenciada a realidade se torna mais difícil. Bem, a peça foi sucesso de público e de críticas, inclusive negativas.

Porém, o que vale destacar em uma das críticas feitas por Ubiratan Teixeira, em 26 de julho de 1989, na imprensa local sobre *Gibi, o menino que não sabia voar*, é que, pela primeira vez, percebemos em seus textos uma referência a um curso de “arte dramática” atribuído àquele conjunto de artistas, que ele já denomina de COTEATRO, porém, no nosso entender, ainda não podemos denominá-lo assim. O crítico diz que o elenco³⁶ foi formado pelos integrantes “dos cursos de arte dramática da COTEATRO”. (TEIXEIRA, 2012, p. 301). Com essa afirmativa, vem-nos a dúvida em saber se já naquele período, mesmo antes da criação da cooperativa, havia cursos livres na cidade atribuídos a Tácito Borralho principalmente, e quem ministrava aulas nesses cursos. Ao que tudo indica, durante nossas conversas com membros e pesquisa ao acervo da COTEATRO, nessa data, em que foi escrita a crítica, não se tem nenhum registro sobre qualquer tipo de ação formativa advinda dessa que viria a ser uma cooperativa e depois uma companhia de teatro.

A atriz e figurinista da COTEATRO, Maria Raimunda Fonseca Freitas (Mundinha Freitas), narra que, após esta temporada de julho de *A Arca de Noé* e *Gibi, o menino que não sabia voar*, Tácito Borralho demonstrou interesse em criar uma nova companhia de teatro, onde os atores para as quais havia feito seleção para fazer parte dos elencos das peças, agora estavam sendo convidados a permanecerem e criarem juntos uma cooperativa de artistas. (FREITAS, 2010, p.19).

Essa cooperativa, como discorrido, teve sua oficialização em cartório na data de 10 de julho de 1992, porém organizada com atividades correntes desde agosto do ano de

³⁶ Allan Maxwell, Marlon Pinheiro, James Maxwell, Newman Félix, Leticia Madsen, Sílvia Borges, Selma Marinho, Geraldo Gago; Ivoni Araújo, Emilia Leite, Francisca Diniz, Laudicéia Castro, Sebastião Rocha, Marinaldo Marques; Maroni Pinheiro, Frank Yamazaki, Nilvan Guimarães, Mundinha Freitas, Aliza Furtado e Gilson Leite.

1989. No capítulo II do Estatuto da cooperativa, que trata dos associados, estatui que os filiados a essa cooperativa eram divididos em três categorias: os sócios fundadores, os sócios efetivos e os sócios especiais. Os sócios fundadores seriam responsáveis pela assinatura da ata de fundação; os sócios efetivos seriam os que contribuiriam com a entidade e os sócios especiais seriam os que contribuiriam com qualquer tipo de serviço, compondo o Clube de Amigos da COTEATRO.

No acervo da Companhia Oficina de Teatro, encontramos, sem data de elaboração, mas pelos nomes citados podemos apreender que foi feita no ano de 1990, uma lista com todos os associados na categoria Fundadores e suas profissões. Essa lista reitera a participação de alguns artistas, pois são nomes que podemos ser encontrados também no elenco dos espetáculos *A Arca de Noé* e *Gibi, o menino que não sabia voar*. Entre os citados estão: Maria Raimunda Fonseca Freire, Tácito Freire Borralho, Domingos Elias Souza Silva, Miguel Estefânio Veiga Filho; Maria Lúcia Gato de Jesus, Joel Tavares de Abreu, Ivens Araújo Silva, Eliza Costa Furtado, Gilson Antonio Sousa Leite; Marcone Sousa Pinheiro; Wilson José Martins, Onivaldo Duarte Almeida, Letícia Viana Madsen, Marlon Souza Pinheiro, Nilvandeck Fonseca Pinheiro, James Maxwel Fernandes Araújo, Helen Regina Gomes Santos; Sérgio Fontenelle, Geraldo S. Gago, Renato Barbosa Pereira, Sebastião Pinheiro Rocha.

Um dado a ser pensado nesse documento é a qualificação profissional dessas pessoas. Segundo o documento, apenas duas pessoas aparecem como profissionais ligados às Artes: Marcone Pinheiro (fotógrafo) e Sérgio Fontenelle (maquiador). Os demais são registrados como professores, estudantes, guias de Turismo, técnico em Mineralogia, funcionários públicos, empresários e químicos. Isso teoricamente, mas, na prática, como considerado em informações anteriores, são, em sua maioria, atores e militantes do movimento teatral ludovicense, além, é claro, de apresentar nomes que estariam iniciando suas carreiras nesse momento com a COTEATRO.

Maria Lúcia Gato de Jesus (Lúcia Gato)³⁷, atriz, militante do movimento negro e membro fundadora da COTEATRO, em entrevista, narra que, após as montagens dos textos de Aldo Leite e Tácito Borralho, como já citamos, um grupo de atores se reuniu em torno de Tácito Borralho. Ela complementa o tópico, num tom de nostalgia e alegria, afirmando que o grupo de artistas (que decidiu entrar para a cooperativa), eram todos envolvidos com atividades outras ligadas ao teatro e que se encontravam para debates e discussões que foram

³⁷ Entrevista com Maria Lúcia Gato (Lúcia Gato) concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 28 de fevereiro de 2015, em São Luís, Maranhão.

fundamentais no fortalecimento da cooperativa. Lúcia Gato cita em sua narrativa outros nomes que estiveram envolvidos com essa iniciativa, mas que não foram associados como Urias de Oliveira, Aldo Leite, Sandra Cordeiro e Glória Correia.

[...] se reúne um grupo de atores em torno de Tácito aonde a gente decide fazer a COTEATRO, ele e outros atores e outras pessoas que pensavam teatro também que além de atores também faziam parte de outras searas ligadas à vida inteira (com vida) cultural de São Luís começam a fazer, então assim o grupo, era muito legal assim, de vê junto, então é muito bom você poder contar no mesmo espaço pra fazer discussão Tácito, Aldo, Wilson Martins, Urias de Oliveira que na época também fez parte do elenco, Sandra Cordeiro, Glória Correia, então eram pessoas que tavam ali na vivência inicial da COTEATRO, nem todos foram sócios fundadores, mas nesse primeiro momento foi muito importante a gente perceber, que ali existia um grupo que queria trabalhar junto e ai a gente começou a batalhar isso e com algumas dificuldades com alguns entraves, mas conseguiu ir realizando as produções que vieram depois, então (essa é) a história desse começo da COTEATRO. (LÚCIA GATO)

Interessante o fato de Lúcia Gato citar os três primeiros nomes, sobretudo porque são nomes que ainda hoje na cidade de São Luís reverberam no meio artístico e que influenciaram direta ou indiretamente o surgimento do Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

O ator, dançarino, diretor e aderecista Urias de Oliveira, que havia chegado a São Luís para ficar apenas três dias, pois participava de um festival de teatro na cidade, no final dos anos 1980 (DOMINGOS TOURINHO), permaneceu, assumiu o Maranhão como sua nova casa, e a partir de então iniciou uma pesquisa de treinamento e formação de ator na cidade de São Luís, onde buscou no brincante do Bumba-meu-Boi e outras manifestações populares a essência de seu trabalho e criação. (OLIVEIRA, 2008). O segundo nome, já o apresentamos. Aldo Leite é ator, professor, diretor, além de ter produzido alguns trabalhos. O terceiro nome, Sandra Cordeiro, é atriz, bonequeira, palhaça e professora. Desenvolve uma série de atividades na cidade ligadas a arte circense. Sandra Cordeiro, após seu envolvimento inicial, constará como professora do Centro de Artes Cênicas do Maranhão no início dos anos 2000.

No que tange à COTEATRO, embora na instância jurídica sua natureza fosse uma cooperativa, as suas ações se configuravam como uma companhia de teatro e com ideias que deixariam marcas na posteridade. Acerca dessa mudança de caráter, de cooperativa para companhia, Tácito Borralho apresenta informações bastante importantes para o entendimento deste trabalho:

[...] a gente foi estruturando uma companhia oficina de teatro que seria uma cooperativa, inicialmente. Mas vimos aí que estruturalmente, legalmente, seria muito mais complexo. Era um grupo artístico de produção de arte, sem fins lucrativos, como uma sociedade civil e com o título de fantasia de Companhia, não seria um grupo empresarial, mas seria uma companhia de estudos. (T. BORRALHO. grifo nosso)

Domingos Tourinho, também em entrevista, complementa o tópico:

[...] a gente já tem uma companhia de teatro, nós já tínhamos antes criado a Cooperativa Oficina de Teatro, mas por problemas de burocracia de captação de recursos depois a gente teve que mudar essa nomenclatura e aí botou “Companhia” que facilitava pra receber recursos e tal. (D. TOURINHO)

Segundo Borralho e Tourinho, a Companhia Oficina de Teatro, a partir das suas falas acima, já funcionava em plena atividade mesmo com nome fictício. A assunção do nome “Companhia” possibilitou a efetivação de alguns planos outrora projetados e que agora se tornam possíveis. A estreia da COTEATRO, enquanto companhia, ocorreu com um dos projetos, talvez mais ambiciosos no início da década de 1990 em São Luís: a encenação do espetáculo *Édipo Rei*.

3.2.2 “Filho mata o pai e fica de olho na mãe”: a saga edipiana nas ruínas do Maranhão

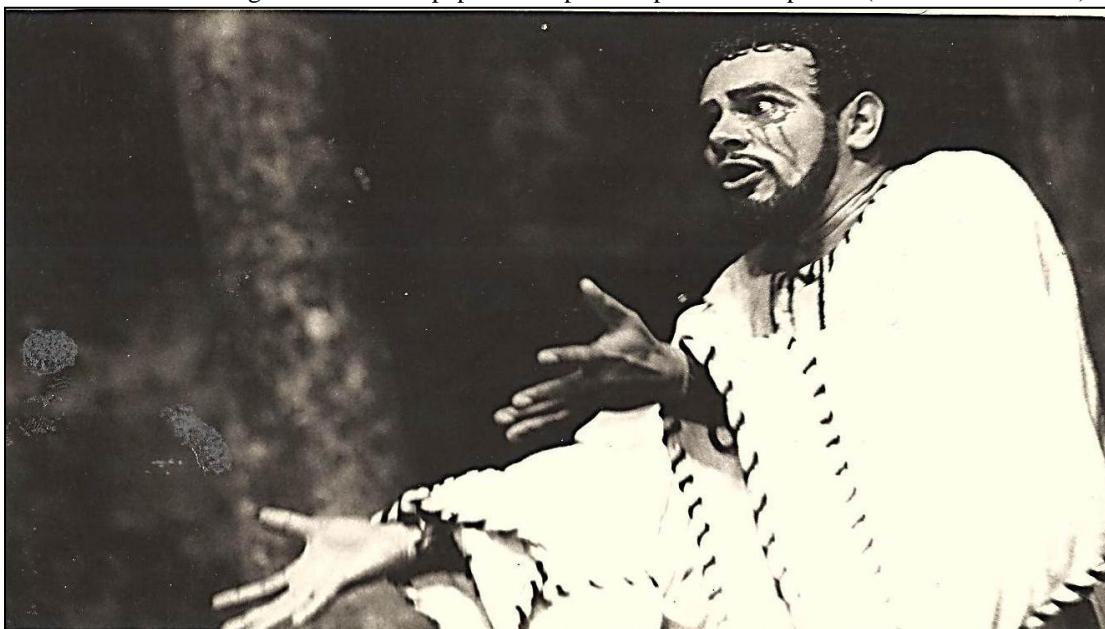
No dia 10 de outubro de 1991, estreou em São Luís o espetáculo *Édipo de Rei*, de autoria do grego Sófocles. A ideia de encenar um texto clássico em São Luís remonta aos primeiros encontros da COTEATRO, onde a obsessão por uma dramaturgia que desse fôlego para um estudo e uma discussão proveitosa fosse uma prioridade. De início a companhia estabeleceu como meta um trabalho que os levasse a discutir as teorias do Teatro e suas dramaturgias desde os primórdios à Contemporaneidade. Nesse sentido, houve a proposta, vinda de Tácito Borralho, para encenar o texto de Sófocles, *Édipo Rei*.

Édipo Rei foi escrito pelo dramaturgo ateniense Sófocles por volta do século V a.C na Grécia e datam desse mesmo período suas primeiras apresentações nos festivais competitivos nos teatros da cidade de Atenas. A peça trata da luta do homem grego contra seu destino inexorável estabelecido pelos deuses. Édipo, rei da cidade de Tebas, busca, obstinadamente, o assassino do antigo rei da cidade, Laio, estabelecendo um veredito, indiferente à classe social e econômica, onde houvesse uma punição. A busca por uma resposta a essa questão, visto que a não resolução desta levaria a total destruição dos cidadãos da cidade, tem sua razão de ser, pois os deuses já haviam enviado pragas para que fossem

eliminadas as pessoas da cidade. Isto fez com Édipo identificasse em si o próprio assassino.

A tragédia se intensifica quando Édipo descobre que o homem, que matara no passado a caminho da cidade de Tebas, era seu pai e que a mulher, prêmio a quem vencesse os enigmas da esfinge na entrada da cidade, era não mais que sua própria mãe. O horror e a piedade inerentes a esse gênero (ARISTÓTELES, 2003, p.181) fazem com que o imponente e corajoso rei meta-se em lágrimas e sucessiva perfuração de seus olhos, pois o estado de desprezo e vergonha não permitiria que este fosse digno da contemplação do dia e da noite.

FIGURA 1- Domingos Tourinho no papel de Édipo no espetáculo Édipo Rei (COTEATRO-1992)



Fonte: Acervo da Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO).

Segundo Tácito Borralho, esse conteúdo chamou a atenção do público em São Luís. Ele narra de forma emocionada como essa tragédia de há séculos seduzia seus contemporâneos nas apresentações de *Édipo*:

[...] a estreia tava lotada. Por isso, porque todo mundo já lia e já antevia a história do Édipo. E o que é impressionante é que por mais que falem hoje que o texto não seja o mais importante no teatro de hoje, as pessoas estavam indo buscar a história, a narrativa. E como acompanhavam! Não era o intelectual era a gente simples. O grupo mais sensível que eu achei era aquele que não pagava e que moravam nas palafitas próximas. Eles ficavam, vinham pela lama, por dentro do mangue e a gente via. Eu ficava bem atrás, próximo do rio. A gente via o pessoal chegando (som de pisadas na água), as canoas ficando lá mais recuadas e eles pisando na lama. E eu olhava pra traz e os olhos deles estavam brilhando, uma porção de gente assim, dentro do mangue, olhando o espetáculo inteiro. (T. BORRALHO)

O diretor narra o interesse pelo texto *Édipo Rei* demonstrado pelas comunidades que iam assistir ao espetáculo. Comunidades que, a bem da verdade, não haviam passado por uma educação estética, mas que se impressionava com a história do texto e como este foi transscrito para uma realidade distinta da que foi apresentado pela primeira vez. O interesse das pessoas mais “simples” pela fábula apresentada revelava o quanto de universal tal história poderia ser. O texto, nesse caso, concretizado num espaço “acessível”, fora da pompa e dos signos que uma casa convencional de apresentações artísticas tem, ensejou a beleza do Teatro e da Arte, além de provocar a reflexão, aproximando de fato o Teatro do público. Ademais, aqui podemos seguramente afirmar haver o propósito de formação de plateia, e o despertar do interesse pelo Teatro a ser iniciado.

A narrativa de Borralho acerca do lugar do texto no teatro pode ser entendida do ponto de vista de que, o texto teatral, que ao longo dos séculos, sobretudo, a partir do século XVII com as regras inexoráveis das unidades aristotélicas, foi tomado como essencial e sacralizado, além de elemento fundamental do teatro, a partir do final do século XIX começou a tomar posição equivalente aos demais elementos da cena devido à tentativa do retorno a a ideia de teatralidade perdida com o “mimetismo” e o “ilusionismo cênico”, não eliminando de todo a sua importância. (ROUBINE, 1998). Para Tácito Borralho, apesar do redimensionamento da importância do texto, naquela época, este ainda era o elemento que atraí a atenção do público: “*E o que é impressionante é que por mais que falem hoje que o texto não seja o mais importante no teatro de hoje, as pessoas estavam indo buscar a história, a narrativa. E como acompanhavam! Não era o intelectual era a gente simples.*”

No que tange à presença do público na estreia de *Édipo Rei*, (*a casa “estava lotada”*), a afirmativa também está assentada em um forte apelo midiático realizado pelos jornais impressos locais: *Um espetáculo para fechar o ano, Édipo Rei, será a grande produção encenada em São Luís, Filho mata o pai e fica de olho na mãe.*

Essas chamadas atraíam ao público que, mesmo não, efetivamente, soubesse do que se tratava, sentia-se curioso. A chamada *Filho mata o pai e fica de olho na mãe*, do jornal *O Imparcial*, de 10 de outubro de 1991, apostou no sensacionalismo para levar o público a assistir ao espetáculo, o que não foi ruim para a companhia, pois era seu trabalho inicial propriamente dito enquanto Companhia, e nesse conjunto de artistas poucos eram conhecidos na cidade, mas Tácito Borralho era popular e influente o bastante para atrair a atenção de muita gente.

Parafraseando a narrativa dada pelo diretor a esta pesquisa, ele conta que ficou surpreso com a chegada do público: não imaginava que esse trabalho fosse atrair tantas

pessoas logo na estreia, até mesmo porque havia anunciado como um “espetáculo experimental”. Assim, o cuidado em convidar pessoas que pudessem dar um retorno na mídia, escrevendo críticas em jornais, passou despercebido, mas isso não foi motivo para frear a curiosidade dos artistas e intelectuais que compraram ingressos para ver como tais “arranjos trágicos” haviam sido resolvidos num espaço incomum. Nomes como Aldo Leite, o poeta e escritor Nauro Machado e sua esposa, também poetisa e escritora Arlete Machado, o ator, diretor e encenador Reynaldo Faray, estiveram presentes e aproveitaram o ensejo e começaram a convidar os colunistas de jornais para irem assistir à peça (T. BORRALHO).

O fato de Borrallo ter avisado a alguns que a experiência edipiana se configuraria como um espetáculo experimental, os olhares dos artistas do Teatro, sobretudo Aldo Leite, foi objetivo. Leite questionou Borrallo sobre a nomenclatura dada ao espetáculo, “experimental”, pois havia ido com a esperança de encontrar algo a mais, porém Tácito o advertiu de que o experimentalismo estaria, além de em outros aspectos, na possibilidade de criar algo no espaço como um sítio arqueológico, adaptando-se às estruturas já dadas pelo espaço: “*tu não me disseste que era experimental? Ao que respondi: Eu disse. E tu queres uma coisa mais experimental do que essa, fazer uma experiência louca dessa! (risos)*” (T. BORRALHO)

No que concerne aos “não pagantes” referidos por Tácito na citação, o fato dessas pessoas se interessarem tanto pela obra e pela estética do espetáculo chamou a sua atenção, visto que diversas vezes teve de conter os policiais que estavam trabalhando como seguranças, para que deixassem aquelas pessoas usufruírem daquele momento. Além de despertar para algo que, posteriormente, o fizesse partir para ações formativas tanto de plateia quanto de artistas e técnicos.

Para essas pessoas, que às escondidas assistiam ao espetáculo, tudo não passava de uma festa. Segundo Borrallo, sempre perguntavam: “*ei vai ter a festa lá?*”, e isso o impressionava, pois a “festa” tinha uma duração de mais de uma hora e meia. Em outras palavras: havia na cidade, para além dos espaços intelectualizados e acadêmicos, um interesse em ver e participar de atividades teatrais. Isso vai culminar nos cursos de formação oferecidos pela COTEATRO. Sobre isto nos deteremos no próximo ponto de discussão. Por ora, é necessário que entendamos melhor o que foi a encenação dessa tragédia grega e como tais mecanismos de elaboração foram moldados pela COTEATRO.

O espetáculo *Édipo Rei* aconteceu no Sítio do Físico, um sítio arqueológico situado à margem direita do Rio Bacanga em São Luís. O nome do sítio faz referência a Antonio José da Silva Pereira que, no dia 5 de dezembro de 1798, foi nomeado pelo rei de Portugal para exercer a função de médico, que na época denominava-se Físico-mor, no

Maranhão. (CASTRO, 2012, p.03).

Em nossas pesquisas no acervo da COTEATRO, encontramos uma descrição feita sobre o Sítio do Físico sem data e sem autoria. Teria sido escrita como forma de manual explicativo ao público que era conduzido por um técnico de Turismo durante o espetáculo e ao compararmos às informações encontradas no acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) foram confirmadas.

Logo após ter chegado ao Maranhão, Antonio José da Silva Pereira iniciou a construção de um complexo industrial distribuído da seguinte forma: casa-grande, senzala, casas pequenas, praça, igreja, fornos, calabouços com seis celas. Também nesse espaço funcionou curtume, indústria de pilar, fábrica de pólvora, cera, cal e provimento de vela.

Sobre a sua morte, Antonio Pereira teria cometido um suicídio por haver tido profundos desgostos ou até mesmo por insanidade mental. Existem outras versões que dizem que ele se teria enforcado em um tamarindeiro por haver descoberto que sua esposa o estaria traendo com um escravo, porém o atestado de óbito do médico relata que ele foi encontrado morto em uma praia em São Luís, após um possível afogamento. Não há uma versão precisa sobre a causa da morte do médico. Sua morte é datada no ano de 1817.

Na ocasião da apresentação do espetáculo *Édipo Rei* o Sítio do Físico estava sendo observado pelo Governo do Estado como possível espaço aberto e destinado à visitação pública com projetos de lazer, piqueniques, *camping*, todavia ainda não visualizado como um espaço de Cultura e lazer pela população e alguns órgãos do Estado.

O teórico francês Patrice Pavis pensa a encenação nessas espacialidades como “Encenação vinculada a um determinado local”. Para Pavis (2008, p. 127) essas “[...] encenações são feitas a partir e em função de um local encontrado na realidade”, o teórico caracteriza tal conceito:

Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar, muitas vezes insólito, carregado de história ou impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento. A inserção de um texto, clássico ou moderno, neste local descoberto lhe confere uma nova iluminação, uma força insuspeitada e instala o público numa relação completamente diferente com o texto, o lugar e a intenção. (PAVIS, 2008, p.127)

As enunciações provenientes dessa espacialidade, conforme Pavis, incita a redescoberta da natureza e a disposição territorial implicando, assim, ao espetáculo uma ambientação insólita que constitui todo o seu encanto e sua força.

Segundo Patrice Pavis (2008), tal concepção de encenação foi exaustivamente utilizada no começo do século XX. Evreinoff, Copeau, Théâtre du Soleil, Royal de Luxe e La Fura del Baus foram alguns nomes que se especializaram em tal concepção, propondo um imaginário a partir da diversificação dos locais. A encenação de *Édipo Rei* esteve conectada a essas concepções uma vez que utiliza um espaço dado, não vinculado às convenções teatrais, e o transforma a partir de suas sinuosidades num espaço cênico³⁸.

Tácito Borralho, em entrevista explica que, no ano de 1991, estava trabalhando, junto à Secretaria de Estado da Cultura, o Projeto Turismo Cultural³⁹, momento em que ele sugeriu à Secretaria o espetáculo, que entrou como uma das propostas de entretenimento nesse projeto, e oportunidade de oferecer uma circulada turística nas ruínas do Sítio do Físico, até então desconhecido de muitos na cidade. Entretanto, levar essa proposta para aquele espaço não foi fácil, demandando uma série de trâmites:

[...] eu tinha a maior paixão pelo Sítio do Físico e Nan Sousa tinha andado por lá e queria trazer para o patrimônio do Estado e eu também estava interessado porque nesse período eu era da assessoria da Secretaria da Cultura cuja titular era Nerine Lobão. E estava trabalhando com turismo cultural e isso me dava muita chance de procurar espaços e coisas. Aí eu pensei: vai ser complicado, mas a gente pode procurar o Sítio do Físico. Aí nós criamos um projeto que era um tanto ousado, mas que fez parte de um Plano do Turismo Cultural. São Luís apresenta uma situação climática que estima uma única estação climática: o Verão que se desdobra em verão chuvoso e verão seco, quando nos é permitido realizar muitos eventos ao ar livre. Eu conheci o Sítio do Físico desde criança e me encantei por aquelas ruínas. Precisaria apenas de uma boa limpeza. Procurei então estabelecer uma parceria com os órgãos públicos. A Secretaria estadual da Cultura não disse que não que ajudaria, ajudou. Procurei a prefeitura o prefeito falou que sim e não ajudou. Então eu fui à CAEMA e a CAEMA disse “é: vamos ver” e aí, via Secretaria da Cultura a gente encaminhou o projeto. Mesmo sendo um projeto da COTEATRO (nascente), mas que era um projeto que participava do Plano de Turismo Cultural... e por isso oficialmente, eu encaminhei via Secretaria os ofícios pra CAEMA, Polícia... e a gente conseguiu. Com a CEMAR, Louis Phelipe Andrès ajudou muito nessa área. (T. BORRALHO)

Conforme afirma, nessa época ele estava ligado à Secretaria de Cultura cuja pasta estava sob o comando da professora Nerine Lobão. Nem mesmo o acesso a políticos e secretários do governo fez com os percalços fossem poupadados a Borralho e à COTEATRO. A

³⁸É o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público. (PAVIS, 2008, 132)

³⁹Projeto desenvolvido pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, aliado a outros órgãos afins em conjunto com a MARATUR (Empresa Maranhense de Turismo) com o propósito de prever a pormenorização de atividades que preenchessem espaços graduais e sucessivos no decorrer do ano. Esse projeto contemplava a visitação a espaços culturais e lazer, participação ativa nas mostras, shows, espetáculos variados, feiras, bailes, além de brincadeiras coletivas e passeios de canoa. Estas atividades seriam adequadas à condição climática da cidade, respeitando-se o período de chuvoso (1º Semestre) e o período seco (2º Semestre). O projeto seguia as seguintes linhas de ação: entretenimento diversificado, entretenimento ao ar livre, formação de hábitos recreativos a partir da função das manifestações artístico-culturais, divulgação da arte maranhense comercialização da arte maranhense. (MARTINS, 1991a).

possibilidade de agregar aquele espaço ao domínio do Governo do Estado, pois facilitaria as ações do Projeto do Turismo Cultural e, consequentemente, a experimentação cênica almejada pela COTEATRO, foi cogitada, porém malograda, pois até aquele momento era uma propriedade particular.

Quanto à recepção do espetáculo, *Édipo Rei* foi sucesso de público e de críticas na cidade. O cunho “inovador”, por sua realização em sítio arqueológico, rendeu à COTEATRO presença na programação cultural de São Luís durante sete anos, de 1991 a 1997.

O jornal *O Estado do Maranhão* do dia 13 de outubro de 1991 traz um comentário crítico acerca da obra e sua repercussão. O jornal comenta que *Édipo* justificou o longo tempo de gestação e imensa carga de investimento emocional, físico e econômico dedicado. A peça teria passado por um processo de criação e estudos durante três anos. Além disso, o jornal registra a quantidade de pessoas envolvidas com o projeto dentre artistas, técnicos em iluminação e pessoal de apoio no total de 30. Aliás, esta é uma característica que vai acompanhar até os dias de hoje as ações artísticas de Tácito Borralho, que tem uma capacidade inegável de sempre reunir muitas pessoas em torno de si e de suas produções.

O jornalista não identificado no acervo da COTEATRO encerra um dos parágrafos afirmando que “foi proveitosa, então, a longa, expectativa e aprofunda tensão” (MARTINS, 1991b). Tensão provocada pelo texto que não poupou a plateia, elenco e técnicos do espetáculo. Um exemplo da força dessa encenação foram as consecutivas lágrimas do ator e diretor Reynaldo Faray, que não as segurava nos momentos fortes da peça com a decididas falas do Coral São João, sob a regência de Fernando Mouchereck, na posição de Coro⁴⁰.

⁴⁰ O Coro da primeira montagem de *Édipo Rei*, era composto por: Mundinha Freitas, Ivoni Araújo, Renato Pereira, Elisa Furtado, Ivan Pinheiro, Airton Ferreira, Laudia Castro, Joel Xavier, Helen Esse, Gilson Leite e James Maxwell. Nos anos seguintes alguns atores foram substituídos por outros nessa função. No papel de Édipo Domingos Tourinho, de Jocasta Glória Correia, Lêda Nascimento e Laís Pereira, no papel de Creonte Jonathas Tavares, no de Tirésias Miguel Veiga, Corifeu Joel Abreu, Sacerdote Wilson Martins, Emissário Jorge Thadeu, Pastor Onivaldo Duarte, Menino Ronaldo Abreu e Guardas Marconi Pinheiro e Marlon Pinheiro.

FIGURA 2- O coro (Coral São João) do espetáculo Édipo Rei (COTEATRO- 1992)



Fonte: Acervo da COTEATRO

FIGURA 3- O Coro (Coral São João) do espetáculo Édipo Rei (COTEATRO- 1992)



Fonte: Acervo da COTEATRO

Um dado citado no jornal é o pioneirismo de Tácito Borralho em arriscar uma encenação num espaço como o Sítio do Físico, pois, segundo o jornal, a ideia se tornara “petulante e audaciosa”, justamente, por enfrentar inúmeras barreiras estruturais no local.

Segundo a matéria, era íngreme o acesso ao local, havia um matagal arriscado a quem se colocasse a adentrar, assim como a ausência de uma infraestrutura que pudesse dar prosseguimento com louvor tal proposta como a falta de corrente-elétrica, espaço inadequado para acomodação do público e dos atores, sanitários, água, essas coisas que, segundo o jornalista, estão associadas à “civilização”.

Tácito Borralho explicita em entrevista que, embora a COTEATRO tivesse o apoio da Assessoria de Cultura do Estado, mas não seu patrocínio, porque a verba desse projeto não havia sido prevista na tabela orçamentária da secretaria. Várias empresas e órgãos públicos não acreditaram na ideia, visto que para aquele momento era algo inusitado na cidade de São Luís, levar um espetáculo de teatro a ruínas esquecidas e cheias de matos. Com a aprovação da proposta para participar do Projeto Turismo Cultural, faltava cuidar das instalações básicas para a realização de um espetáculo de teatro como a iluminação, por exemplo. Assim, no que tange a produção, uma situação intrigante e arriscada foi experimentado pela companhia, como relata Borralho:

[...] uma coisa de uma “empresinha” de turismo que estava começando, de ex-alunos meus do SENAC (do curso de guia de turismo), eles em princípio se empolgaram, “vamos fazer tudo”, mandaram uma pessoa, uma técnica, ir conosco conhecer o espaço. Essa mulher que foi conosco, ela era tão preconceituosa e “nariz empinado” que quando ela chegou lá no Sítio do Físico, começou a pisar com medo e olhar assustada: “ai aqui tem muito bichinho, deve ter isso, deve ter aquilo”. [...] uma semana antes de estrear, todas as coisas (material na gráfica) pra eles pagarem, pra eles bancarem, pois seriam os co-produtores de fato, ocorreu que fomos nós que pagamos com um dinheiro que era do meu salário e mais algum emprestado. Então costuramos a roupa (a roupa da maioria foi costurada à mão), de repente, quando a gente finalizou esse trabalho todinho, a proprietária da empresa de turismo disse: “ah, nós não vamos entrar porque é arriscado demais, as pessoas não vão aceitar ir para aquele espaço”. E eu retruquei: “como? Lá é basicamente um programa de turismo, como não vão aceitar? Eu já estudei com vocês o plano, já mostrei como a coisa vai funcionar”. (T. BORRALHO)

Toda essa relação conflituosa de produção ocorreu uma semana antes da estreia do espetáculo, ou seja: se esta querela ainda não havia sido resolvida, por outro lado outras questões de produção já estavam sanadas. Como a ideia era ampla no sentido de que o público não teria apenas uma apresentação teatral, mas uma oportunidade de visitação aos espaços do Sítio do Físico, outras instâncias como o Sindicato dos Guias de Turismo, alunos de escolas técnicas e de ensino médio, somados a outras escolas públicas da cidade de São Luís, já haviam sido acionadas. Esses alunos receberam um treinamento de reconhecimento dos espaços do Sítio do Físico, porque seriam eles os guias, os monitores que levariam o público desde a sua saída do aterro do Bacanga no Bairro da Praia Grande, no Centro de São Luís até

o sítio, dentro de um ônibus, *a priori* com apoio da Secretaria de Cultura e depois da ALUMAR (Consórcio de Alumínio do Maranhão). Esses ônibus geralmente saíam em direção ao sítio nos horários entre as 16h e 17h.

Algo que nos faz refletir após uma visão geral do que foi esse espetáculo para a cena teatral ludovicense e maranhense, é que, depois de *Tempo de Espera*, esta tenha sido a primeira experiência teatral que movimentou a cidade. Chegou-se a imprimir nesse espetáculo uma importância a ponto de colocá-lo como um divisor de águas do Teatro maranhense: “[...] montagem de *Édipo Rei*, que foi um divisor de águas. Não sei se você conseguiu assistir esse espetáculo, mas pense numa coisa impressionante”. (MARIANO COSTA), “Tem uma coisa que se fala antes de *Édipo Rei* e uma coisa que se fala depois de *Édipo Rei*, por conta desse marco regulatório, da montagem, da ousadia da montagem, da forma, do formato como foi feito”. (DOMINGOS TOURINHO)

E isto de se deu pela sua aposta num espaço até então pouco utilizado, pensado enquanto conceito estético possível de encenação. Ademais, a imprensa destacou a força dramática dos atores, que por mais que tivessem tido experiências com grupos nos bairros da cidade, ainda não haviam passado por um texto e uma proposta desafiadores.

FIGURA 4- Domingos Tourinho no papel de Édipo e Glória Correia no papel de Jocasta no espetáculo *Édipo Rei* (COTEATRO-1992)



Fonte: Acervo da COTEATRO

Traduzir esse texto para um espaço onde o clima, a estrutura, ou sua falta, além de aliar Teatro e Turismo, foram uma ideia que escapava a muitos. “Desbravar” um espaço até então desconhecido com uma peça de teatro deu a *Édipo* outro caráter cênico, outra possibilidade de entendimento e envolvimento com a obra, tanto na perspectiva do fazer quanto do assistir.

Em entrevista ao Jornal *O Estado do Maranhão* de 24 de Novembro de 1991, o diretor do espetáculo afirma ter tido a preocupação em adaptar a cenografia, a ambientação, a carpintaria teatral para a realidade tropical. No entanto, quanto à estrutura dramática do espetáculo, Borralho declara ter mantida a de Sófocles. Para Borralho a escolha do Sítio do Físico teria sido pela sua proximidade da espacialidade grega, conforme historiadores e arqueólogos falam. O espaço escolhido sugeria um clima que era próprio ao Oráculo de Delfos, um clima da própria encenação grega ao ar livre, com uma acústica que ele considerava maravilhosa.

Ao que tudo indica a reprodução do palco grego não era uma preocupação ou pretensão de Tácito Borralho, todavia, o clima, a ambientação, um espaço aberto e campesino foi uma constante em suas intenções. Ademais, o texto foi traduzido em cima de codificações (sonorizações da cultura popular maranhense, brincadeiras de rua e um coral) que seriam mais apropriadas para o entendimento popular, maranhense, brasileiro e nortista.

Tais características atraíram os olhares públicos de tal forma que esse espetáculo foi convidado a participar de uma cerimônia que teve certa importância simbólica para a cidade: a entrega do título de Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1997, no Convento das Mercês, pela UNESCO. A COTEATRO foi convidada para recitar um texto e, além disso, apresentar o espetáculo *Édipo Rei* para as autoridades presentes.

FIGURA 5- Cartaz de divulgação do espetáculo Édipo Rei da COTEATRO (1997)



Fonte: Acervo da COTEATRO

Concomitante ao título, o Palácio dos Leões, sede do Governo do Estado, estava sendo entregue depois de uma longa etapa de reforma em sua estrutura física; assim, isso deu a possibilidade da Companhia apresentar um texto do diretor, encenador e poeta alemão, Bertolt Brecht. A decisão da escolha do texto havia ficado a cargo da própria Companhia que escolheu o poema Perguntas de um trabalhador que lê, porém sob orientações do Palácio a quem direcionar tais palavras. Domingos Tourinho refere que houve a decisão de direcionar o poema aos funcionários que haviam trabalhado na obra, a empresa responsável pela execução do serviço: “*eu acho que foi meio que a gente que decidiu, porque deixaram para gente decidir que texto, [...], e nós escolhemos ler um texto, mas era sob orientação de lá do palácio, ia homenagear a empresa, os operários da empresa que tava restaurando o palácio*”. (D. TOURINHO)

O texto faz questionamentos sobre para onde, quem são e onde estão os sujeitos que se dedicam a construir os impérios, que ajudam a construir os “grandes nomes” da humanidade. Seria Alexandre da Macedônia, dito “o grande”, sem a ajuda de seus servos, e quem são os servos? Brecht questiona:

Quem construiu a Tebas das sete portas? Nos livros estão os nomes dos reis. Foram os reis que arrastaram os blocos de pedra? E as várias vezes destruída Babilónia – Quem é que tantas vezes a reconstruiu? Em que casas Da Lima refulgente de ouro moraram os construtores? Para onde foram os pedreiros na noite em que ficou pronta A Muralha da China? A grande Roma Está cheia de arcos de triunfo. Quem os levantou? Sobre quem Triunfaram os Césares? Tinha a tão cantada Bizâncio Só palácios para os seus habitantes? Mesmo na lendária Atlântida, Na noite em que o mar a engoliu, bramavam Os afogados pelos seus escravos. O jovem Alexandre conquistou a Índia. Ele sozinho? César bateu os Gálios. Não teria consigo um cozinheiro ao menos? Filipe de Espanha chorou, quando a Armada Se afundou. Não chorou mais ninguém? Frederico Segundo venceu na Guerra dos Sete Anos. Quem Venceu além dele? Cada página uma vitória. Quem cozinhou o banquete da vitória? Cada dez anos um Grande Homem. Quem pagou as despesas? Tantos relatos. Tantas perguntas. (BRECHT, 1977, p. 31).

O valor a quem constrói e dá seu suor para a construção da glória do outro, o valor dado ao trabalhador e como a relações sociais dentro do sistema capitalista são moldadas, são colocadas em pauta por Bertolt Brecht. Logo após esta apresentação, os atores seguiam às pressas para o Sítio do Físico para a apresentação de *Édipo*.

Édipo para além de uma encenação foi o início de um processo de formação de atores e técnicos há muito desejado em São Luís. O contexto teatral ludovicense clamava por um espaço de estudo e aprofundamento técnico. Esse espaço começou a ser plasmado na construção do espetáculo *Édipo Rei* e culminou em 1997 com a criação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Assim, podemos creditar a esse momento uma importância vital para as posteriores discussões sobre o ator e suas possibilidades de formação.

3.2.3 O ensino e a aprendizagem na trilha edipiana: o *Curso Livre de Formação Atores*

Ensinar já é encenar; encenar é ainda ensinar. Não dissocio os dois atos; encenação e formação do ator.
(LASSALE; RIVIÈRE, 2010, p. 05)

O processo de criação e encenação do espetáculo *Édipo Rei* se configurou como espaço fecundo de conhecimento. Na sua tessitura, outras trilhas foram plasmadas e também fundamentais para o teatro que se estava pensando em São Luís no final do Século XX. Por um lado temos uma obra que se mostrou desafiadora pela sua forma; por outro, as camadas que lhe deram sustentação. Os estudos que foram organizados e as discussões para a elaboração cênica de tal peça levam consigo uma carga formativa que foi de suma importância para os artistas da cidade.

Portanto, o processo de criação se tornou um lugar de possibilidade de mergulho nas teorias do Teatro, o que outrora se almejava tanto na Companhia. Um caminho obscuro, à

medida que as dúvidas, os erros e os acertos vão emergindo mais complexa e desafiadora a tarefa teatral se torna.

A ideia de Encenação, entendendo-a na concepção moderna e de acepção francesa, onde o encenador tornou-se o responsável pelo sentido dado à representação, é o espaço profícuo de aprendizagem. A partir de 1880 a encenação, enquanto projeto político, ético e estético enunciante exigia um novo comportamento dos elementos já existentes da cena. E o ator nesse contexto teve que passar por uma reformulação onde sua participação, antes imperiosa, independentemente do texto, terá que se encaixar num “sentido” macro, pedindo uma postura, um corpo, uma voz e um estar no palco distinto. Assim, encenadores como Stanislavski, Meyerhold, além de outros franceses e alemães, desenvolveram um sistema de trabalho onde tal ator correspondesse e atendesse a essas novas demandas da cena. É nessa perspectiva que a cena vai educando, ressignificando o ator para outro prisma.

Partindo desse pressuposto, excetuando encenadores centralizadores no século XX, pode-se compreender o surgimento do encenador na segunda metade do século XIX atrelado à disposição pedagógica a seus atores para atenderem às necessidades e novas propostas de leitura cênica de uma dramaturgia, o momento a partir do qual se inicia o processo do ator enquanto elemento criador.

Durante um processo de criação a preocupação em formar os atores nem sempre se dá de forma consciente, porém ela acontece de forma independente. Essa relação ensino e aprendizagem se dá num momento de compartilhamento de paixões, de choques dados a partir de uma revelação ou por uma curiosidade repentina e imperativa. Esse estado de desconexões e criação permite a introdução do conhecimento no corpo vulnerável do ator. Exemplos de aprendizagem do ator pela prática é a criação de estúdios, escolas e ateliês na Rússia, assim como a propagação de um saber através de cursos no Oeste europeu nos séculos XIX e XX. (PICON-VALLIN, 2008, p. 166).

A relação pedagógica que pode ser estabelecida num processo de criação cênico, quando possibilitada, enseja os atores a se envolverem nas etapas da criação, desenvolvendo habilidades que em outros momentos estavam adormecidas. Em São Luís a relação ensino e aprendizado dos artistas da COTEATRO, que nesse mecanismo se instrumentalizava com teorias e práticas, ocorreu de forma sutil. Em meio a uma criação artística o conhecimento foi-se estabelecendo através das trocas de saberes.

Quando Tácito Borralho, no final da década de 1980, quis criar um grupo, com objetivo de encenar uma peça teatral, escolheu como forma de seleção e preparação do elenco um curso de férias que contemplava voz, corpo e interpretação. Para esse curso foram

convidados outros atores que haviam saído do LABORARTE; e alguns estavam sem grupo para trabalhar, além de novas pessoas que tinham vontade de fazer Teatro. Esse grupo de atores, que havia feito o curso de férias, passou a um outro desafio que seria a montagem de um texto clássico, *Édipo Rei*.

A escolha do texto parte do desejo de “*trabalhar a dramaturgia universal desde a clássica até a contemporânea se fosse o caso e a dramaturgia brasileira e a dramaturgia nordestina, a dramaturgia regional*” (TÁCITO BORRALHO). Escolhendo alguns autores para iniciar as leituras, entretanto, a Companhia concluiu que, para quem está num processo inicial de conhecimento do teatro, da cena e com desejos de se colocar no palco de forma consciente, a dramaturgia clássica daria vasão para um conhecimento macro, não apenas da Dramaturgia, mas do Teatro num plano mais amplo.

Tácito Borrallo nessa perspectiva estava alinhado ao que alguns conservatórios de atores na França do século XX e na Inglaterra priorizavam: a utilização do texto clássico como um trampolim para o estudo do Teatro. Independentemente se o aluno não voltasse mais a representar um clássico, esse era um dos métodos bastante comuns nesses países. Sem dúvida exaustivo, essa é uma das formas de ensino onde, a partir de um fragmento de Shakespeare ou de Racine, por exemplo, as várias camadas de interpretação e possibilidades de entendimento do Teatro se dariam. (ASLAN, 2005, p. 24). Representar um clássico fica cada vez mais difícil devido a sua distância histórica, no entanto, um perigoso e sólido exercício de aprofundamento da Arte teatral e forma de ensino da interpretação do ator.

O aprofundamento na estrutura textual, em conjunto com a leitura da *Poética*, de Aristóteles, impulsionou a Companhia a buscar outras fontes de leitura que pudessem alicerçar um conhecimento acerca da obra e os ajudassem na criação das cenas. A discussão da obra de Aristóteles reiterou o propósito da escolha e a consciência da complexidade do texto de Sófocles e a partir de então buscas por teorias e práticas foram uma constante no processo de três anos de criação da peça.

Tácito Borrallo, em entrevista, narra que no processo de criação a Companhia foi em busca de pessoas que dessem um direcionamento em várias áreas para melhor entendimento da temática:

[...] mas começamos a pegar o texto ler o texto tentar entender, começamos a buscar ajudas de pessoas que entendesse, por exemplo, um cara de história falando de história um de literatura não me lembro quem foi e entramos na coisa mais importante que é a psicologia de Édipo e tivemos a graça de ter a disponibilidade do Dr. Ruy Palhano [...] o médico mais famoso da psicologia e neurologia em São Luís. Eu falei com ele e ele veio e passou quase umas três horas numa noite conosco

conversando a respeito do que era a situação do Complexo de Édipo⁴¹, o que era Édipo. (T. BORRALHO)

Além destas, a companhia apelou a outras pessoas da cidade que tinham materiais sobre o assunto em seus acervos pessoais para que pudesse ter acesso ao máximo de dados sobre *Édipo Rei*. O dramaturgo Fernando Moreira e o Dr. Henrique Augusto foram pessoas que doaram e/ou emprestaram filmes, vídeos de óperas, livros, etc. Borrallo afirma que tudo a que tiveram acesso, à época, eles assistiram e leram. Podemos, portanto, apreender que a pesquisa⁴² foi uma das características fundamentais no processo de criação da peça. Leituras, discussões e apreciações de vídeos acerca do tema, sem dúvida, colocam esses jovens atores, alguns já maduros, mas na sua maioria jovens, numa outra relação com o teatro, onde o conhecimento e a consciência da fábula a ser levada para o palco se fez a contento.

Lúcia Gato lembra que a Companhia realizou algo que então no teatro ludovicense era raro nos procedimentos de montagem de espetáculos:

Eu acho que assim, a gente fez uma coisa numa época que hoje tem muito laboratório que não faz, em termos de pesquisar antes, em termos de pesquisa de lugar, pesquisa do histórico do lugar, pesquisa ambiental e a pesquisa histórica do lugar, do significado, do que é você representar num lugar daquele, o que significa aquilo em termos de apreensão da comunidade, como que a comunidade abraçou o espetáculo, imagina você ter temporadas lotadas durante cinco anos fora do eixo, ter casa cheia, ao ar livre e fora do centro, com deslocamento de pessoas, a gente articulando várias coisas dentro da cidade, ah maravilhoso! (L. GATO)

Gato complementa o tópico com uma informação bastante emblemática para nosso propósito de discussão aqui, que é o aprendizado a partir do fazer, a partir da elaboração dos próprios elementos do espetáculo.

Além do estudo do trabalho mesmo que a gente pode ter que era ajudar na construção de tudo, ajudar na construção de figurino, ajudar na construção de máscaras, ajudar na manufatura no uredimento mesmo do espetáculo, então tudo isso não era à toa, era uma coisa que fazia parte de um processo. (L. GATO)

⁴¹ Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, O apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 77)

⁴² É importante esclarecer que o emprego do termo “Pesquisa” não está vinculado à concepção de “Teatro de Pesquisa” como ficou conhecido o conceito que configura o modo de trabalho de alguns grupos de teatro, mas, sim, como uma busca de teorias que sustentem a criação de cenas.

A pesquisa, que simultaneamente instrumentalizava esses atores, construía caminhos que levaram a passear da experimentação espacial, Sítio do Físico, a descobertas da embocadura de um Coro que, ao mesmo tempo, climatizava o fenômeno trágico. Este coro trazia para a realidade maranhense sua maneira de falar e reagir a fábula tebana. O processo de criação de *Édipo Rei* foi decididamente, para além de uma experiência cênica e estética, um lugar de estudo e experimentação teórica e prática, e isto foi importante, pois, agregou àqueles atores conhecimentos antes não vislumbrados.

Como essa afirmativa não queremos desconsiderar outras formas de conhecimento que tais atores já adquiriam, porém havia nesse momento um conhecimento novo, no qual muitos não se foram aprofundando nesse processo de criação.

Um dado importante é que, nesse âmbito e sede de conhecimento da COTEATRO, ninguém tinha formação acadêmica em Teatro ou de escola técnica de Teatro; assim, o conhecimento e a troca deste partiram de algo que podemos chamar de *experiência*. Esse sentido de experiência pode ser entendido como postulou Jorge Larossa Bondía.

O professor na Universidade de Barcelona, o espanhol Jorge Larosa Bondía, ao proferir uma conferência no I Seminário Internacional de Educação na cidade Campinas, São Paulo, em 2001, trouxe uma discussão acerca do conceito de experiência e como se dá o saber a partir desta.

Bondía inicia seu discurso apresentando as principais diferenças entre os que se entende por experiência e por informação. De acordo com Larosa Bondía (2002, p. 21), “informação não é experiência”, a primeira, se aprofundarmos a discussão não deixa espaço para a segunda. O acúmulo de informações acerca de determinados fatos não significa dizer que o sujeito passou por uma experiência. Bondía faz uma crítica à sociedade contemporânea que confunde tais termos por ele diferenciados. À medida que nos informamos, alimentamo-nos de informações na esteira da rapidez e da efemeridade da contemporaneidade, daí, maior a necessidade de se colocar frente ao informado, como uma obrigatoriedade. Opinar para Bondía seria uma face da subjetividade frente à objetividade da informação, deixando de lado o receber, o ouvir e o olhar detalhado aos acontecimentos, em outras palavras, a possibilidade da experiência.

Portanto, “[...] experiência seria aquilo que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 21). Seria o contrário ao acúmulo de informação, onde nem sempre há espaço para o sujeito ser tocado, atravessado e ver um acontecimento. Esta experiência pode ser percebida no tom empregado pelos entrevistados nas narrativas acerca de suas experiências na COTEATRO e no processo de criação de um espaço de

formação artística.

O autor frisa um aspecto que tem uma ligação direta com a posição ocupada pelos atores da COTEATRO no processo de montagem do espetáculo *Édipo Rei*, o que ele entende como *sujeito da experiência*. Nessa perspectiva Larrosa Bondía (2002, p. 24, grifo nosso) explica:

[...] o sujeito da experiência é, sobretudo, um espaço que tem lugar os acontecimentos. Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada, ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma **passividade feita de paixão**, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”.

Os atores de *Édipo Rei*, na perspectiva de Bondía, estavam numa paixão e abertos para o conhecimento, para as trocas de saberes. Esses corpos durante os três anos de preparação do espetáculo foram “territórios de passagem”, ou “espaço do acontecer”, no sentido de que passavam por um aprendizado, correndo riscos e abertos a novas descobertas em busca de substratos que dessem raízes ao que estavam produzindo. Esses atores estavam “ex-postos”, vulneráveis, porém não impondo e pondo o que sabiam ou o que não sabiam: estavam abertos como um terreno propício ao plantio do conhecimento, como uma travessia sujeita a escapar os pés ao profundo rio do desconhecido ao fundo da ponte. A “travessia e o perigo” é algo inseparável da ideia de experiência. (LARROSA-BONDÍA, 2002, p.25).

A COTEATRO estava entrando num ambiente desconhecido, pelo menos teórica e tecnicamente, do mundo de Édipo, onde para muitos atores aquilo revelou uma importante etapa no seu processo de formação artística. Lúcia Gato, que é uma das atrizes da COTEATRO desde a sua fundação, revela a rotina de trabalho e a importância de se manter bem fisicamente:

[...] não é fácil do ponto de vista psicológico trabalhar com uma tragédia durante muitos anos, ainda mais Édipo, um desafio. O que acontece com a sua cabeça quando você trabalha, quem são os outros profissionais que tem que tá envolta de você, para você ir à Grécia todo dia e voltar todo dia estando em São Luís do Maranhão, pra manter a saúde a vitalidade, o vigor que o espetáculo exige, o corpo tem que tá bom, tem que tá trabalhando, não pode, tem que tá bem, saber que no ano que vem você vai estar lá, e não é ano que vem apenas que você vai tá lá, mas você vai tá se preparando para estar lá, porque não são temporadas assim que você desliga, ah agora começa o ensaio, não! Acabou aquela temporada, para um tempo, talvez pra fazer outro espetáculo, outra coisa e aí começa a bateria de ensaio de novo; então vários anos fazendo isso e, por um lado mexe muito com a sua vida, por outro você vai aprendendo muito, você aprende muito. (L. GATO)

Gato apresenta uma consciência de uma das peculiaridades do Teatro, que não

acontece de maneira solitária, reservada a um único elemento, mas, sim, numa coletividade. Essa arte trabalha com vários profissionais “*que tem que tá em volta de você para ir à Grécia todo dia e voltar todo dia estando em São Luís do Maranhão*”.

Outra questão que a atriz revela são os percalços da preparação do ator, da manutenção que esse ator deve ter com seu corpo para estar na próxima temporada com disponibilidade física que corresponda às exigências da obra. *Édipo Rei* foi apresentado durante sete anos na cidade de São Luís e no interior do Estado, e durante esse tempo houve alguns descansos onde a mudança de atores também ocorreu.

Gato refere para além da ética do ator com o seu trabalho no sentido de não negligenciar sua boa forma. Podemos apreender também da narrativa um ambiente de preparação e aprendizado pela prática. Nos anos iniciais da COTEATRO, a formação dos atores se dava por meio dos espetáculos, assim como o saber lidar e resolver os problemas advindos dessa prática no cotidiano.

O estudo, sobretudo, prático do Teatro, na cena, tem em *Édipo Rei* seu nascedouro, porém, durante os intervalos ou até mesmo concomitantes às apresentações de *Édipo*, outros espetáculos foram criados e apresentados na cidade. Acerca dessas criações, Tácito Borralho narra:

O que aconteceu foi que o grupo, as pessoas do elenco, começaram a se interessar e a gente começou a fazer outros espetáculos, paralelamente, então criamos um infantil e nós trabalhamos com Peter Pan, porque a gente tinha como base de estudo as árvores do sítio a disposição da gente, então as fotos foram feitas ali, as pessoas trabalhavam ali, e nós trabalhamos a questão da água no Peter Pan. (T. BORRALHO)

A disponibilidade dos atores naquele momento abria espaço para mais produções teatrais. A Companhia, que vinha já desenvolvendo um estudo espacial no Sítio do Físico, em *Édipo*, começou a se utilizar desses mesmos mecanismos para chegar a um espetáculo, agora um infantil. O aproveitamento do tempo dos atores, que já estavam envolvidos no espaço, foi de grande valia para se chegar a *Peter Pan*. Acerca da simultaneidade nas apresentações, lembra Tácito Borralho:

O Peter Pan era dia de domingo, à tarde e, olha que loucura, o espetáculo no sítio começava às seis horas, e no Canarinho, o infantil começava as quatro ou cinco horas e tinha gente do elenco que trabalhava no Édipo, mas dava. Aí pegava um carro extra e chegava lá com tempo. Bem, a metade do elenco do Peter Pan não se mobilizava, eram apenas dois ou três do elenco que tinha que pegar um carro. Agora, me pergunta se esse espetáculo infantil tinha criança assistindo? Tinha. Nunca fizeram uma casa lotada, mas tinha sempre bastante gente. Quer dizer, estávamos aproveitando todo o bom momento. (T. BORRALHO)

É importante lembrar que esse ambiente de produções quase sempre leva à vontade de aperfeiçoamento de técnicas adquiridas; portanto, a Companhia, em paralelo às apresentações, começou o processo de chamamento de artistas locais e de profissionais da Universidade Federal do Maranhão para realizar cursos e palestras em formato de cursos livres na COTEATRO.

O desenvolvimento da prática de forma paulatina vai exigindo uma “formação”. Esta se configura a partir do que se deseja em cena, ou seja: a necessidade de um corpo específico na cena, de um ator com habilidades que atenda às necessidades de uma estética ou formato peculiar de teatro. Isso ocorreu com os diversos encenadores-pedagogos do final do século XIX e no XX (Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Dalcroze, Vakhtangov, Tairov, Appia, Craig, Reinhardt, Copeau; Grotowski, Dullin, Vitez, Jouvet, Decroux, Lecoq, Kantor), além de outros que ainda hoje criam escolas para suas estéticas (Roberto Wilson, Richard Foreman, Ariane Mnouchkine, Peter Brook; Eugenio Barba, Antunes Filho, José Celso Martinez Correia, etc.). O desejo de aperfeiçoamento na COTEATRO entrava em cena a partir desse momento com o constante estudo sobre *Edipo Rei* e as consequentes pesquisas daí derivadas.

Preparar-se para a cena pelo caminho da prática não nos autoriza a dizer que esses atores agiam apenas pela intuição. Quando referimos que a prática leva à vontade de formação, não estamos desconsiderando a já pré-noção destes da importância de assumir posturas coerentes com a profissão. Isto é uma questão de ética, que por mais opaca que possa parecer para alguns, mostra-se fundamental e necessária a outros.

Remetendo-nos a uma perspectiva ampla é, sobretudo, a partir do Século XX que a ideia de formação e treinamento do ator, em contraposição aos métodos e procedimentos adotados pelos conservatórios e escolas para atores na Europa, se tornava uma tônica cuja necessidade vai desde a criação de um estado criativo a uma ética e visão geral acerca da natureza do ser humano.

A ideia de um “ator completo” começa a ser postulada pelos reformadores do teatro o qual a formação partiria não apenas do preparo físico, mas também, e igualmente, intelectual e moral com a intenção de dotá-lo de uma “nova poética”. (FÉRAL, 2004, p. 168). Além dos precursores, hoje podemos contar com uma noção de *Ethos* cunhada pelo encenador Eugenio Barba. Esta é entendida por ele como comportamento cênico numa perspectiva física e mental, como a ética no trabalho, uma mentalidade dilatada para o ambiente, em outras palavras, um lugar humano no qual se desenvolva a aprendizagem. (BARBA, 1999 apud FÉRAL, 2004, p. 173).

Essas postulações desses encenadores-pedagogos foram desenhadas na COTEATRO, como já dissemos, na pesquisa dos espetáculos que a cada momento que passava tomava uma proporção e desafios maiores a Companhia. A receptividade dos espetáculos da COTEATRO aliada a uma necessidade cada vez maior de absorção de conhecimento de teatro nos atores fez com que surgissem oficinas curtas sobre determinados pontos do teatro e sua natureza. Os espetáculos da Companhia chamavam a atenção do público que, de forma indireta, reclamava participar e conhecer os bastidores da criação e do mundo do teatro. Sobre isso Domingos Tourinho narra:

[...] nós nos sentíamos na responsabilidade, uma vez que a gente tava puxando de volta a discussão sobre o movimento teatral, sobre o fazer teatral, mostrando através de trabalhos bem estruturados que eram possíveis projetos audaciosos, que era possível, e nós ganhamos uma credibilidade muito grande junto à população. (D. TOURINHO).

Tourinho demonstra em sua narrativa que, através dos espetáculos da COTEATRO, de certa forma, formou-se uma plateia, criou-se um interesse desta em entender os mecanismos de uma produção de espetáculo. Em suma: um interesse pelo Teatro e por participar desse.

Como havia uma demanda de pessoas que queria fazer teatro na cidade e não havia outra possibilidade, visto a escassez de espaços de formação em Teatro. A COTEATRO resolveu que seria a hora de estruturar um curso, mesmo livre, onde as várias disciplinas pudessem ser oferecidas tanto para atores quanto para técnicos que desejavam especializarse.⁴³ Borralho nos dá uma visão sobre isso:

⁴³ Faz-se necessário registrar que, apesar da ausência de um curso de formação artística no Estado do Maranhão no período em questão, a Universidade Federal do Maranhão, com o curso de Artes, esteve presente desde o início da década de 1970. O primeiro curso superior maranhense na área de arte denominou-se Desenho e Plástica e foi criado pela UFMA no início dos anos 1970, prevendo diplomação nas modalidades de bacharelado e licenciatura. No caso da preparação de professores, a proposta acadêmica se moldava no modelo curricular conhecido como 3 + 1, que propunha o estudo dos conhecimentos de desenho e artes plásticas em três anos, acrescentando-se de um módulo didática com a duração de um ano. Em 1975, com vistas a suprir a formação de profissionais necessários ao cumprimento da Lei 5.692/71, foi criada a Licenciatura em Artes Práticas, de proposta polivalente, regime de curta duração e com habilitações em Técnicas Comerciais, Artes Industriais, Técnicas Agrícolas e Educação para o Lar. Esses dois projetos curriculares conviveram paralelamente até a transformação do primeiro em curso de Licenciatura em Educação Artística (1984) e a desativação do segundo (1992). A Licenciatura em Educação Artística se voltava para a preparação de professores para atuar no ensino de Educação Artística nas séries de 1º e 2º Graus. Inicialmente tinha formato polivalente e curta duração (1500 horas), mas depois foi transformado em curso de duração plena, com as habilitações em Desenho e Artes Plásticas. Em decorrência disso, foi necessário contar com professores de outras linguagens artísticas, inclusive de Artes Cênicas para ministrar disciplinas de improvisação teatral e conceitos básicos do teatro na educação. Com a reforma curricular da Licenciatura em Educação Artística, promovida pela Resolução 04/CONSUN, de 1987, foi criada a habilitação em Artes Cênicas, de duração plena, cuja proposta curricular previa a integralização do curso em 3270 horas. A organização curricular exigia que os alunos de Artes Cênicas cursassem a primeira parte do curso junto com os alunos de Artes Plásticas e Desenho, voltando-se, depois, para o aprendizado da linguagem dramática, além das disciplinas pedagógicas e do estágio supervisionado. O reconhecimento da habilitação em Artes Cênicas foi publicado no Diário Oficial da União de 07/11/1995. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. 2015).

[...] nós vimos que o aprendizado precisava ter um pouco mais de reforço, não só eu, mas assim outras pessoas, e não só palestras, mas estudos mesmo, mais profundos. E eu resolvi que a gente precisava organizar nesse contexto um curso de fato, com programa exato, com disciplinas exatas e regulares; um conteúdo, regulamentar... aí, nós criamos um curso livre, ainda não era o Centro de Artes Cênicas, era um curso livre da COTEATRO, como uma escola de teatro. Funcionou um bom tempo, e depois o que foi interessante é que como havia uma busca muito grande, e vimos que era bom e necessário que e a gente regulamentasse a profissão de ator (T. BORRALHO).

Durante as montagens dos espetáculos, a Companhia recorria a todos os meios para adentrar a atmosfera da ficção proposta. Entre esses meios, podemos citar as várias intervenções de professores da Universidade Federal do Maranhão e de pessoas do teatro que tinham certa importância no meio teatral ludovicense que iam ao espaço da COTEATRO para dar palestras sobre as estéticas teatrais e o trabalho/formação do ator. Entre esses nomes podemos citar o crítico e diretor teatral Ubiratan Teixeira, o ator, dramaturgo, encenador e professor universitário Aldo Leite, além da também professora Nerine Lobão, que também deu sua contribuição.

De 1991, com a estreia de *Edipo Rei*, até o ano de 1994, os cursos de formação que aconteciam na COTEATRO eram feitos de forma aberta, no sentido de não haver tempo e espaço predeterminados, com a flexibilidade de dias e horários que os membros tinham. Cumpre ressaltar aqui que data do ano de 1992 a dissolução da cooperativa de teatro até então ativa e a criação jurídica nesse mesmo ano da COTEATRO, que passou para o *status* de Companhia e foi nesse momento que suas relações com o Poder público e seus órgãos ficaram mais estreitos com as várias parcerias que viriam nos anos seguintes, algumas que financiariam as ações de professores e manutenção dos cursos.

Havia uma grande procura pelos cursos da COTEATRO, e, em parte, podemos creditar essa procura ao sucesso da Companhia na cidade com seus espetáculos. Outra possibilidade seria a quase nula existência de cursos que atendessem a essa clientela que ávida e instigada pelos resultados cênicos da Companhia queriam aproximar-se do mundo teatral, e, de repente, tornarem-se artistas.

A carência de formação e a falta de espaços que oferecessem cursos de aperfeiçoamento para artistas e técnicos de teatro no Maranhão é uma constante em diversas narrativas.

Lio Ribeiro, ator e professor de teatro, lembra que a vontade de aperfeiçoamento dos artistas locais remonta às diversas discussões ocorridas na década anterior acerca da formação e da sua necessidade no Estado. Lio lembra-se de que isso foi também fomentado pelos cursos que eram oferecidos pelo Instituto Nacional das Artes Cênicas (INACEN) que

naquela ocasião estava ofertando cursos nas mais diversas áreas do teatro. Assim narra Lio Ribeiro:

A gente sentia a necessidade de capacitação técnica mesmo, pros artistas e pros técnicos. Então, isso era uma questão do Brasil inteiro, inclusive. Então, a gente discutia muito isso e por fôlego da FUNARTE que depois se transformou em INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas), a gente teve vários cursos nessa época de vários tipos de atividades, tinha pra ator, pra iluminador, a maioria das áreas que o artista de teatro, de artes cênicas precisa, a gente teve cursos, mas cursos de carga horária curta, mas era um básico, assim elementares, mas que naquele momento eram extremamente necessários. (LIO RIBEIRO)⁴⁴

Em análise às outras fontes de informação acerca do comentado, a pesquisa não conseguiu informações mais precisas acerca desses cursos oferecidos pelo INACEN no Maranhão. Apenas as já comentadas feitas pelo LABORARTE em 1979 e 1980. Estas foram as únicas que foram documentadas e referidas nas falas dos entrevistados, além de pequenas oficinas feita por artistas locais em momentos anteriores à Companhia Oficina de Teatro.

Lio Ribeiro ressalta que, embora fossem curtos, esses supostos cursos foram de grande valia para a classe artística de então.

A partir do ano de 1995, a COTEATRO entendeu que, para dar continuidade ao projeto de formação de plateia e de artistas, além de abraçar um número maior pessoas, era necessário estruturar uma grade de disciplinas que atendessem a “*grandezas aí, relacionadas com interpretação, história do teatro, improvisação, expressão corporal, a parte de técnica vocal [...], e tinha uma outra coisa que eu também trabalhava, [...] que é na área da psicologia, era psicologia.* (LÚCIA GATO). Esta reorganização de disciplinas em grades com dias e horários estabelecidos obedeceu às necessidades primeiras da prática e aos poucos aliando ao conhecimento teórico.

O Curso Livre de Formação de Atores da COTEATRO surgiu de algumas necessidades básicas, como formar artistas, formar elenco e, consequentemente, uma plateia. Este curso foi estruturado em módulos, onde cada módulo um elenco de disciplinas práticas e teóricas eram oferecidas para o público em geral. Embora encontremos nos registros e depoimentos colhidos para esta pesquisa uma necessidade de abrir um espaço para as pessoas com inclinação para os outros elementos do teatro, o que chama a atenção nos discursos é a preocupação com a formação específica do ator. Isto é a concentração de atenção na regulamentação e na profissionalização desse elemento.

⁴⁴ Entrevista com Lio Ribeiro concedida a Gilberto dos Santos Martins em 13 de março de 2015, em São Luís, Maranhão.

Conceber o *status* de profissional, pelo menos ter consciência de sua aprovação e regulamentação em lei, se deu em São Luís tardivamente. Foi apenas com as aulas no Curso Livre de Formação do Ator da COTEATRO que tais relações jurídicas foram tomando espaço nos discursos.

Em paralelo às aulas na COTEATRO, é importante destacarmos as ações do Sindicato dos Artistas do Maranhão. O então presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos em Diversões (SATED), Lio Ribeiro, realizava uma ação de estruturação, articulação e difusão das ações desse órgão. Até então, as pessoas tinham pouco conhecimento da real função de um sindicato e como aquilo poderia interferir na sua vida profissional. Lio Ribeiro recorda:

Quando eu tava no sindicato, é muito comum que as coisas vão se cruzando, eu, uma das primeiras medidas que tomei como presidente do sindicato foi fazer um documento com o levantamento da situação do próprio trabalho, artistas e técnicos que trabalhavam no Estado, nos teatros, nas escolas, fiz um levantamento, nesse momento o pessoal era funcionário público que estava a frente do sindicato, contratado, porque os concursados eram poucos na nossa área, então era fácil fazer um levantamento, então eu fiz um levantamento criterioso e encaminhei um documento pro secretário de administração e gestão, sei lá como era o nome correto, que era o que cuidava dessa parte do funcionalismo e até hoje não teve resposta, lógico, mas a gente encaminhou um documento. (L. RIBEIRO)

Importante destacar nessa pesquisa que no mesmo período quando as discussões acerca da formação de artistas e técnicos eram uma tônica na COTEATRO, também estava ocorrendo uma preocupação na articulação dos artistas e técnicos em termos sindicais. Depois do movimento de teatro organizado a partir das federações de teatro ocorridas na década de 1980, esse passa ser o primeiro momento em que há um desejo de expansão das ações do sindicato e de organização da classe artística.

Para que formar artistas e técnicos se não há um órgão que os une e os oriente quanto a alguns aspectos de sua legalidade? Lio Ribeiro aponta a sua gestão como a gestão que deu início ao mapeamento dos profissionais do teatro, não só em São Luís, mas em todo o Estado do Maranhão. É curioso perceber na narrativa de Lio Ribeiro que ele classifica como “fácil” tal tarefa.

Ora, o movimento teatral em São Luís, pelo que tem apresentado a pesquisa e os documentos encontrados acerca dos fatos e atividades teatrais até início da década de 1990, podem sugerir que a ideia de “amadorismo” está bem presente. O sentido empregado não está associado à negligência e irresponsabilidade profissional e estética, mas no sentido das diversas atividades ocupadas por esses agentes culturais. Ocupar-se integralmente com

atividades relacionadas ao Teatro foi e ainda é uma barreira a ser vencida.

Partindo desse pressuposto, podemos imaginar que a identificação desses artistas espalhados e disfarçados em outras funções não deve ter sido tarefa fácil para o sindicato, ainda mais numa perspectiva macro como o funcionalismo público, artistas e professores conforme cita Lio, mas o então presidente frisa que estes eram até então poucos. Ele afirma não ter tido problemas nesse mapeamento, que foi um ganho para se pensar ações de mercado e a qualidade além da demanda de profissionais que estavam desenvolvendo atividades nessa área, tornando-se importante inclusive para os egressos no Curso Livre de Formação de Ato.

No que concerne ao Curso Livre de Formação de Atores, as aulas, a partir de sua estruturação e organização, passaram a ser realizadas na Rua Portugal, 210, no Bairro da Praia Grande em São Luís, no ano de 1995. Antes desse período, ou seja: de 1990 a 1995, a COTEATRO trabalhava no segundo andar de um casarão histórico na Rua Prof. João Vital de Matos (Beco da Pacotilha) no Bairro da Praia Grande no Centro de São Luís.

FIGURA 6- Fachada do prédio onde funcionou a primeira sede da COTEATRO e as primeiras aulas de cursos livres.



Fonte: Arquivo pessoal

FIGURA 7 - Fachada do prédio da sede atual da COTEATRO



Fonte: Arquivo pessoal

Aqui há um impasse quanto à precisão do início e o espaço das ações do Curso Livre. Maria Raimunda Fonseca Freitas (Mundinha Freitas), em seu trabalho de Conclusão de Curso, onde discorre sobre a profissão do ator e da atriz no CACEM, data o início do Curso Livre de Formação de Atores no ano de 1990:

[...] no ano de 1991 é montado o Curso Livre de Formação de Ator. “O curso montado pela COTEATRO, com dois anos de duração, tomou como base o oferecido pela Escola de Comunicação e Artes – ECA, da Universidade de São Paulo, nos moldes de um curso regular de teatro”, funcionando no endereço inicial até abril de 1995 quando mudou-se para a Rua Portugal, 210, Praia Grande, em prédio pertencente ao Governo do Estado. (FREITAS, 2010, p. 19)

Embora Mundinha Freitas faça a afirmação da data em tal período, esse título “Curso Livre de Formação de Atores” só vai aparecer nos registros e depoimentos, a partir do ano de 1995, levando-nos a crer que os cursos esporádicos oferecidos pela COTEATRO e o processo de criação do espetáculo *Édipo Rei* foram considerados como tal por Mundinha Freitas. Como já citamos, existe um momento específico onde houve a necessidade de fixar um currículo e uma grade horária com horários e dias estabelecidos, e é este momento, reiterado pelos registros encontrados no acervo da COTEATRO, que a ideia de uma formação regular começava a aparecer. Ou seja, dois anos antes do Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

O prédio onde aconteciam as aulas do Curso Livre de Formação de Atores foi uma cessão feita pela Secretaria de Estado da Cultura à Companhia no ano de 1995 e até hoje a COTEATRO ocupa esse espaço para reuniões e ensaios.

A região onde se encontra o prédio da COTEATRO e que serviu de cenário para várias experimentações de alunos e professores fica no Bairro Praia Grande, no Centro Histórico de São Luís, onde, no final da década de 1980 e inícios de 1990, passou por uma grande reforma estrutural chamada de Projeto Reviver. Esse projeto consistiu basicamente na revitalização do Centro Histórico da cidade a partir da reforma arquitetônica dos prédios datados do século XVIII e que garantiu o tombamento e o título de Patrimônio Cultural da Humanidade no ano de 1997.

No que tange ao termo “Curso Livre de Formação de atores”, este será usado de forma indistinta até os anos 2000, quando o Centro de Artes Cênicas do Maranhão passou à esfera estatal. Até então, mesmo com o já criado Centro de Artes Cênicas do Maranhão, no ano de 1997, os profissionais que tiveram uma relação com a escola se referem a esta como o “Curso da COTEATRO”. E isso só vai de fato encerrar-se com a mudança de espaço da escola e as relações que começariam a ser estabelecidas com o Estado a partir do ano de 2001. Bem, mas esse é um assunto para as páginas do Capítulo III desta pesquisa. No momento precisamos identificar e entender como se dava na prática o Curso Livre.

O programa do Curso Livre de Formação de Atores, segundo Mundinha Freitas (2010, p.19), teria sido elaborado com base no Curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), porém ela não dá muitos detalhes a esse respeito. Sabemos que a Universidade de São Paulo possui duas modalidades de formação: superior (Graduação em Artes Cênicas) e técnico (Escola de Arte Dramática), e que algumas disciplinas dessas formações se equivalem ou se apresentam iguais; desta forma, a pesquisa não conseguiu precisar tal informação e como esses contextos se interconectam. Dentre as disciplinas que compuseram o Curso estão: Canto, Caracterização, Expressão Corporal, Dança, História do Teatro, Improvisação, Interpretação e Técnica Vocal. Todas, conforme, Freitas (2010, p. 19), eram ministradas pelos atores da COTEATRO.

O rol de disciplinas ofertadas contemplava uma única disciplina teórica- História do Teatro- as demais são, eminentemente, práticas. Isso diz bastante do perfil dos seus proponentes e do contexto ao qual estamos lidando. O seu conteúdo girava em torno:

- 1) HISTÓRIA DO TEATRO I: origem da História do Teatro, origem do Teatro, teatro grego, teatro na idade antiga, teatro medieval, teatro renascentista, teatro

elisabetano, Shakespeare.

- 2) HISTÓRIA DO TEATRO II: Teatro moderno, Teatro contemporâneo.
- 3) HISTÓRIA DO TEATRO III: Teatro brasileiro, Teatro maranhense.
- 4) No que tange às disciplinas práticas o conteúdo era basicamente:
- 5) EXPRESSÃO CORPORAL I: desbloqueio, corporalidade, noções de anatomia, postura, locomoção, exercícios de alongamento, relaxamento e respiração, gestuária.
- 6) EXPRESSÃO CORPORAL II: laboratório corpo (os sentidos), exercícios plásticos básicos, composições tipológicas, ritmoplastia, “técnicas de Jacque Lecoq”.
- 7) INTERPRETAÇÃO I: método de Stanislavski.
- 8) INTERPRETAÇÃO II: método de Brecht.
- 9) INTERPRETAÇÃO III: método de Grotowski, “técnicas do teatro do absurdo” e outros.
- 10) IMPROVISAÇÃO: jogos de sensibilização, jogos dramáticos, jogos de improvisação, pesquisa tipológica para composição.

Nas buscas feitas no acervo da COTEATRO, encontramos uma folha com uma sequência de disciplinas com seus respectivos professores. Esse rascunho, feito a lápis e sem autoria, data do ano de 1995 e 1996. A partir desse material podemos extrair algumas informações importantes que nos ajudarão a compreender melhor como se dava tal curso.

A primeira e que encerra a dúvida quanto à data de início do Curso Livre. Segundo o rascunho encontrado, o Curso de fato começou no ano de 1995, onde havia uma lista de professores e disciplinas que eram organizadas em módulos e semestres, com carga horárias definidas que variavam de 30h a 60h. Esse material nos mostrou que outras disciplinas, além das já mencionadas, fizeram parte do programa do Curso Livre como: Teatro de Animação, Oficina de Montagem, Cenografia, Iluminação, Figurinos e Adereços e Estética.

Em carta datada de 16 de março de 1995, endereçada à então governadora Roseana Sarney, na qual Tácito Borralho traçou o perfil da COTEATRO e suas empreitadas no âmbito do campo da formação de artistas e de plateia, no sentido de fechar uma parceria, encontramos um número a mais de disciplinas que eram oferecidas como disciplinas complementares e/ou optativas: Mímica Comparada (30hs), Sonoplastia para Espetáculo (30hs), Noções de Linguagem Visual (30hs), Linguagem Espécifica do Teatro Infantil (40hs);

Metodologia do Espetáculo de Animação de Festas (40hs), Linguagem Específica do teatro de Rua (30hs), Análise de Texto (30hs), Noções de Dramaturgia (30hs), Oficina de Cenários e Cenotécnica (60hs) e Metodologia do Teatro Escolar (30hs).

Podemos depreender dessas informações, em comparação com outros documentos, que esse momento, quando tais disciplinas foram ofertadas, foi bastante curto, pois não as encontramos nos currículos posteriores. Podemos perceber que são bastante específicas e técnicas e que dialogavam com os mais diversos elementos do Teatro. Muito provavelmente a falta de profissionais para atender a uma demanda tão restrita tenha inviabilizado sua continuação.

O rascunho de 1995 e 1996 nos mostra que o Curso funcionava no período da tarde e à noite, obedecendo a uma ordem de estudo em sala num tempo que variava de 40 a 50 minutos cada aula. O curso funcionava de segunda a sexta e ainda contava com uma turma especial no sábado pela manhã.

Interessante perceber que, mesmo ainda não tendo um *status* de escola, o Curso Livre cumpria, perfeitamente, esse papel, conforme observamos em sua estrutura. Obedecia a um caráter de escola de Teatro e dessa forma atraía pessoas da cidade para a sua sede na Rua Portugal todos os dias nas tardes e noites de 1995 e 1996. É visível o interesse da Companhia na criação de uma instituição mais organizada e regulamentada de formação, em outras palavras, o desejo de uma escola de formação de técnicos e artistas está cada vez mais na iminência de se concretizar.

Quanto aos professores que ministrava aulas nesse curso, podemos destacar alguns, que não raro tinham participação efetiva na cena ludovicense, como: Aldo de Jesus Muniz Leite (Interpretação I), José Murilo Moraes dos Santos (Iluminação), Wilson Martins (Oficina de Montagem), Jonatas Tavares (História do Teatro I), Miguel Estefânia Veiga Filho (Caracterização), Domingos Elias Souza Silva (Improvisação), Maria Lúcia Gato (Expressão Corporal), Maria Raimunda Fonseca Freitas (Técnica Vocal), Tácito Freire Borralho (Estética); Jaime Furtado (História do Teatro II), Nerine Lobão (Cenografia), Ana Tereza Desterro Rabêlo (Interpretação II), Sandra Cordeiro (Teatro de Animação II); Humberto Henrique Bittencourt (Teatro de Animação I), Leda Nascimento (Improvisação II), Simão Pedro Amaral (Canto) e Reynaldo Faray Coelho (Dança); Lio Ribeiro (Instalações Teatrais). Além deste, outros deram suas contribuições posteriormente, entre os quais Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini) e Tânia Ribeiro.

Alguns desses professores permaneceram nos anos iniciais na instituição mesmo com a mudança de Curso Livre para Centro de Artes Cênicas. Nesses dois anos de Curso

Livre de Formação de Atores, 1995 a 1996, a forma encontrada de sempre se manter um quadro de professores para atender às demandas eram feitas através do próprio empenho dos atores da COTEATRO que realizavam estudos conjuntos, leituras de textos, estudos sobre corpo, voz e interpretação para lecionar, e às vezes chegava-se a pagar professores para atenderem a disciplinas específicas. Mas isto só aconteceu quando a COTEATRO começou a ter parceiras com Secretaria de Cultura e de Educação para financiar tais pagamentos. Esse financiamento/partneria com os órgãos públicos, conforme demonstra a documentação consultada, se estabeleceu por volta do ano de 1995, porém, até o ano anterior as aulas eram oferecidas às vezes pelos próprios membros da COTEATRO ou, quando não, professores da Universidade Federal do Maranhão convidados e pagos pela própria Companhia.

Essa relação estabelecida entre a COTEATRO e as secretarias de Educação e Cultura começou a ser firmada a partir do dia 01 de agosto de 1995 com o valor de 4.500 (quatro mil e quinhentos reais) até o dia 31 de dezembro desse mesmo ano; outro documento encontrado aponta outra parceria firmada em 1º de setembro de 1997, onde, através de um convênio financeiro de número 306/97, essas instituições celebraram um laço que garantiria os recursos necessários para a manutenção do “Curso de Formação de Atores do Centro de Artes Cênicas do Maranhão”. Reparemos bem que, quando tal acerto ocorreu, o Centro de Artes Cênicas do Maranhão já estava criado.

A Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC), naquela ocasião, situada na Rua Oswaldo Cruz, 775, no Centro de São Luís e sob a gerência do então deputado Gastão Vieira, conferiu ao CACEM o valor de R\$ 22.588,20 (vinte e dois mil, quinhentos e oitenta e oito reais e vinte centavos) em 10 parcelas mensais de 2.258,82 (dois mil duzentos e cinquenta e oito reais e oitenta e dois centavos) nesse primeiro momento de parceria. Segundo a cláusula segunda acerca das obrigações da COTEATRO, esse valor deveria ser prestado conta 30 dias após o seu recebimento tanto à SEDUC quanto ao Tribunal de Contas do Estado do Maranhão.

Como essas parcerias eram curtas, de no máximo um ano, há registros de outras tentativas da Companhia de manter tal relação nos anos futuros, porém, no ano de 1998, o convênio foi suspenso pelo então gestor Gastão Vieira, com a justificativa de que, naquele momento, a SEDUC não dispunha de orçamentos para atender às demandas do CACEM. Essas declarações constam em uma carta de “exposição de motivos”, feita pela COTEATRO e direcionada à própria Governadora Roseana Sarney, que, além disso, expunha não poder naquele momento dispensar os professores já contratados, tampouco cancelar as matrículas de 109 alunos, tendo, assim, que arcar com o ônus do desconforto que tal situação causaria. A

carta reiterava a importância do Centro de Artes Cênicas e rememorava o seu trajeto inicial até o momento como estratégia de mostrar que aquele não era um empreendimento que se pudesse negligenciar e deixar esvaecer.

Nessa carta, datada de 19 de janeiro de 1999, encontramos dois pontos interessantes a serem discutidos: o primeiro é o ano que tal convênio parece ter sido encerrado, 1998, equivalente ao fechamento do primeiro mandato de governo de Roseana Sarney; o segundo a já nascente proposta de absorção do CACEM ao Sistema Oficial de Ensino ou de um tratamento equivalente à terceirização de serviços de educação, na modalidade supletiva profissional, de acordo com a Lei de Diretrizes e Bases em vigor. Em outras palavras: estamos falando de um processo, sobretudo o último, que culminará na inserção do CACEM à esfera do governo. Bem, mas esse é um assunto que será explorado no Capítulo III desta pesquisa.

No primeiro ano de funcionamento do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, enquanto instituição pertencente à Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, entre os anos de 2001 e 2004, os professores do CACEM ainda contavam com esse financiamento da Secretaria de Cultura e de Educação, porém, Domingos Tourinho recorda que mais uma vez um impasse político levava a redução da verba destinada ao CACEM para esse propósito, pagamento de professores:

[...] o que o professor recebia naquele período por uma disciplina, mensal, era o que se recebe hoje no CACEM pelo semestre, só pra ti ter uma ideia; a gente recebia mil e pouco pra dá uma disciplina mensal no CACEM eu lembro bem disso que eu dava Interpretação. Eu vou te dizer exatamente qual foi o período em que isso deixou de existir, foi exatamente em 2004 que o secretário daquele período pediu pra ver essa planilha achou um absurdo, caríssimo e não quis bancar essa planilha, então ele fez os cálculos e ele propôs uma planilha, num era 1/3 daquilo que se recebia. (D. TOURINHO)

Nesta narrativa, Domingos Tourinho faz um paralelo da situação financeira tanto na década de 1990 e no início dos anos 2000 do CACEM. O secretário que Tourinho se refere Antonio Padilha, que, naquela ocasião, estava na gestão da Secretaria de Cultura. As mudanças orçamentárias foram feitas, e nem a influência de Tácito Borralho somada à de Domingos Tourinho impediram o secretário, que de forma a estabelecer um paralelo com o que recebia os professores da Escola de Música, o qual era também professor, de tomar tal decisão. E mais uma vez a escola se via sem verbas para desenvolver suas atividades. Essa é uma constante que virá definir bastante o perfil da escola ao longo dos anos. Voltaremos a falar desse assunto futuramente quando estivermos a tratar do Centro de Artes Cênicas do Maranhão e suas relações com Estado.

3.2.4 Refletindo as experiências na proposta pedagógica do Curso Livre de Formação de atores

Pensar as experiências de formação é dar sentido às circunstâncias que foram, de algum modo, reveladoras e que geraram uma transformação do pensar e no fazer do indivíduo. Tais circunstâncias, para o sujeito submetido a elas, criam possibilidades outras de lidar com a realidade e geram um código, mesmo que não definitivo, visto que somos mutáveis, para gerir suas ações na vida e na carreira profissional.

O cotidiano de aulas no Curso Livre de Formão de Atores, por mais impreciso que possa parecer suas informações (pois os entrevistados repetidas vezes se referiam a ele com imprecisão, porém não sem sentido), nos revela um espaço de descobertas e de importância geradora de outros conhecimentos, portas para adentrar a outros mundos que não necessariamente tenham sido o teatro.

Ao nos referir ao Curso Livre de Formação de Atores da COTEATRO, teremos daqui por diante tomar um pouco de cuidado quanto às datas e anos; isso é preciso porque, durante as entrevistas, os sujeitos narradores se referiam a esse curso, como Curso Livre até o ano de 1998 e 1999, apesar de nessa data o Centro de Artes Cênicas já ter sido criado e autorizado pelo Conselho Estadual de Educação em 1997 e está em pleno funcionamento.

Aqui entramos num questão bastante íngreme quanto à análise dos discursos, pois em vários momentos ficamos em dúvida sobre se o entrevistado estava-se referindo ao Curso Livre ou se ao CACEM. Nesse sentido, em vários momentos tivemos de interromper o entrevistado para perguntar: “você está-se referindo ao Curso Livre ou ao CACEM?” E, mesmo assim, a partir de comparações de datas e entradas e saídas dos cursos, chegamos a concluir que as informações se misturavam. Além disso, ocorreu de alertarmos o entrevistado que ele estava num contexto e não em outro como denominava, ou seja: falava da experiência no já CACEM, mas referindo-se ao Curso Livre da COTEATRO.

Então, até as duas primeiras turmas se formarem em 1998 e 1999. Teremos, a propósito, que ter bastante cautela na análise.

O perfil das pessoas que faziam o Curso Livre da COTEATRO era bem variado. Ali se poderia encontrar “[...] gente que não ia para o curso, mas de repente ia pra uma atividade que fazia parte ou que interessava” (LÚCIA GATO), aluno que “frequentava a universidade [...] trazendo uma discussão, de conhecimentos que eram trazidos da universidade”. (DOMINGOS TOURINHO).

[...] a COTEATRO acabava virando a casa, a escola, o curso em que os amigos que até hoje se conhecem, outros que sumiram, não era uma turma só de gente que queria fazer teatro, nós tínhamos alunos da comunicação que queriam fazer técnica vocal, jornalistas, tínhamos aula de canto, aula e tudo, era muita aula. (MICHELE CABRAL)⁴⁵

A quantidade de pessoas que se interessavam em fazer o Curso Livre era superior ao sempre esperado; portanto, para que se tivesse um número considerável de alunos para realizar as aulas a COTEATRO realizava um teste para a entrada dos alunos.

Constava de uma redação e um texto com uma cena que o candidato levava para casa, estudava, e dois dias depois a apresentava. Tinha esse teste de interpretação e caso fosse aprovado nessas duas provas, aí teria que fazer uma entrevista e depois da entrevista é que seria, ou não, selecionado. Era séria, a coisa. (T. BORRALHO)

Sobre o teor do teste e das entrevistas outros narradores detalham:

Eu me lembro muito do teste prático, não estou lembrando agora se tivemos teste teórico, pois o teste prático foi emocionante, você tinha que fazer uma cena dramática e uma cena cômica, ou era só 1 cena, não me lembro, sei que a minha era uma cena cômica que eu era uma feirante. Havia na verdade o teste e todo mundo estava junto, fazia um aquecimento, uns jogos de improvisação e eles sortearam a cena que você ia fazer meio na improvisação, e eu fui sorteada para ser uma feirante e eu tive de improvisar pra banca e todo mundo estava ali vendo, os jurados e os concorrentes, e se você via a reação das pessoas, se você visse que eles estavam rindo da cena quer dizer que você tinha ido bem e a banca ficava só anotando. Mas, antes tinham os exercícios, eles conduziam e tinha o momento que você se apresentava falando um pouco de si e eu me lembro muito desse dia pois foi bem dinâmico e a cena foi improvisada, não me lembro se tinha alguma outra coisa. Tinha uma seleção, pois o espaço era pequeno no dia que fiz meu teste, eram 2 dias, e no meu dia tinha muita gente. (M. CABRAL)

Eu lembro que eles fizeram uma dinâmica comigo e eu tenho medo de escuro, foi um terror aquilo, porque primeiro eles pediram um teste para você fazer uma cena qualquer, podia escolher um texto, recitar um poema, cantar uma música, qualquer coisa assim, eu lembro eu tava nesse tempo, tinha saído de uma temporada, era um recital de Carlos Drummond de Andrade aí eu não lembro qual foi a poesia, eu falei, fui aprovada nessa etapa e a segunda etapa eram na sala eles vendavam os olhos da gente antes de entrar na sala, dentro da sala tinha uma corda fixa no chão que eu tinha que andar por cima dessa corda até chegar lá no fundo, só que essa corda ela era alta e era feita em zig-zag, só que de olhos vendados, eu tinha que sentir tudo no tato, eu também tive uma outra experiência também com o paladar, vários chás de várias coisas, camomila, eucalipto, canela, pra testar o paladar da pessoa e a pessoa tinha que dizer todos os sabores de tudo aquilo, tinha que acertar um quantidade x, tinham outras canções, eram várias, tinha que escrever, dizer a música, umas dez músicas ao mesmo tempo e tu tinha que conseguir descrever alguma, era um teste total, assim, sensorial total, foi muito delicado deles a forma que eles colocaram e a forma como era feito esse processo e todo muito, muito avaliado rigorosamente. (HELENA LIMA)⁴⁶

⁴⁵ Entrevista com Michelle Cabral concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 27 de março de 2015, em São Luís, Maranhão.

⁴⁶ Entrevista com Helena Lima concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 29 de janeiro de 2015, em São Luís, Maranhão.

Tinha uma inscrição, tinha um teste planejado onde você mais reconhecia a pessoa, não era um “teste” para fazer a escola, mas era assim você desenhava mais ou menos o perfil daquela pessoa, tinha um número x de pessoas para vir pro curso, mas no geral não era uma grande barreira seletiva não, mas existiam sim testes, [...], pra fazer o curso livre ele tinha que ta fazendo uma outra atividade estudantil, não era desconectado, ele tinha que tá fazendo uma outra coisa ali no formal, normalmente no médio ou ensino superior e aí ele ia passando por fase de pequenos testes, ou de uma apresentação mais significativa, mas era feito sim. E tinha um pagamento de taxa de inscrição era coisa meio que simbólica, mas era até pra preparar mesmo o teste pra selecionar. (L. GATO)

Acima podemos observar o discurso de três narradores que estiveram envolvidos com essa experiência do Curso Livre da COTEATRO: uma aluna que frequentou o curso livre do início ao fim, Michelle Cabral; uma aluna que frequentou até metade do curso, Helena Lima, e o discurso de uma atriz-professora da COTEATRO, Lúcia Gato.

Nos dois primeiros discursos podemos perceber duas variações de teste que ocorriam para ingressar nesse curso. O primeiro descrito por Michelle Cabral tem uma preocupação maior com a interpretação do candidato e sua capacidade de improvisar cenas: “*eu fui sorteada para ser uma feirante e eu tive de improvisar pra banca*” (M. CABRAL). O teste a que Michelle Cabral se refere tem um caráter de imersão onde segundo a narradora, se “*fazia um aquecimento, uns jogos de improvisação, [...] antes tinham os exercícios, eles conduziam*”. Por conseguinte, a forma que Cabral narra nos diz que esses candidatos eram submetidos a um grande “oficinação” de teatro onde, a partir de jogos, improvisações e tarefas predeterminadas eram selecionados para o curso.

Outra variação de teste para frequentar o Curso Livre é a que foi demonstrado por Helena Lima, que era uma forma de percepção do aluno frente a um texto de sua escolha ou qualquer outra forma de expressão: “*porque primeiro eles pediram um teste para você fazer uma cena qualquer, podia escolher um texto, recitar um poema, cantar uma música, qualquer coisa assim*”. (H. LIMA); era uma forma do aluno se expressar e mostrar com qual tipo de intenção objetivava com aquele curso, técnica, assim como como tipo de avaliação, discutível. Porém Helena Lima traz um detalhe interessante que, inclusive, mexeu com seus medos, com fobias pessoais: “*eles fizeram uma dinâmica comigo e eu tenho medo de escuro, foi um terror aquilo*”. Para além do foco na interpretação, a banca de avaliação quis colocar os candidatos em situações limites, para alguns, e provocar sensações e possibilidades de expressões não comuns e inesperadas. O apelo aos sentidos foi outro recurso utilizado para testar o grau de sensibilidade e percepção dos candidatos.

Helena Lima finaliza o tópico com uma frase bastante provocativa, onde, segundo a narradora, a “*forma como era feito esse processo era todo muito, muito avaliado*

rigorosamente”. Esta frase converge para a citação de Lúcia Gato, quando afirma que “*você desenhava mais ou menos o perfil daquela pessoa*”. O rigor, nesse contexto, além de selecionar os alunos também era uma forma de entender e saber se aquele candidato possuía um perfil que estivesse alinhado ao que se queria no âmbito daquele curso e, muito provavelmente, da Companhia Oficina de Teatro.

Essa situação apresentada nos faz refletir sobre o caráter da seleção e da avaliação feita nas escolas de teatro. Quais parâmetros são utilizados quando se está avaliando um candidato? O particular, o perfil da escola ou a possibilidade de transformação daquele sujeito durante o processo de sala? Qual o limite da objetividade e da subjetividade de uma banca avaliativa frente a um candidato nervoso, inexperiente, sedento de desejo pelo teatro ou um aluno experiente, tranquilo, com outras formações e membro já de um grupo de teatro? Os quesitos postos na ficha avaliativa dão conta de avaliar tal sujeito? E, quando não dão, quais recursos e preceitos são tomados para tomar uma decisão a mais sábia possível? Porque daquela experiência num curso ou numa escola de teatro poderão sair excelentes atores assim como poderão emergir pessoas frustradas e que desejarão fazer de um tudo na vida, menos teatro.

O rigor, sendo assim, tem que ser medido e acionado com bastante cautela quando se está num lugar de poder, e no caso da COTEATRO foi pelo que nos mostram Helena Lima e Michelle Cabral, para se ter um espaço coeso tanto para os alunos quanto para os professores.

Ainda sobre o teor da avaliação, tivemos acesso a um rascunho onde havia um dos roteiros da seleção. Segundo esse material a seleção ocorria em quatro etapas durante dois dias. No primeiro o teste acontecia em dois momentos: 1) Uma prova escrita/redação (Por que fazer teatro? O que é ser ator/atriz); e outro momento, a leitura de um livro/jornal. No segundo dia os candidatos eram submetidos a teste de improvisação e uma entrevista. Na improvisação alguns tipos eram selecionados para que o candidato representasse. Dentre eles: feirante, pregoeiro, professor, bêbado, palhaço; louco, criança, pastor, pai-de-santo, padre, doente terminal; marginal e vigia de carro.

No que tange à entrevista perguntas relacionadas a nome, idade, ocupação, ocupação dos pais, salário, condições de residência, relacionamento; família, amigos, meios de locomoção, saúde, escolaridade, autoavaliação; sexualidade, vida social, vida intelectual e religiosidade eram realizadas aos futuros egressos do curso.

Podemos apreender da quantidade de informações colhidas dos candidatos que o rigor e a preocupação de ter um diagnóstico amplo do aluno era levado à risca. Para além

disso, essas perguntas ensejavam à banca examinadora traçar um perfil do candidato, perfil esse que iria definir e coadunar com o que se queria dos atores e que tipo de atores eram solicitados naquela instituição. Após essa batalha enfrentada pelos candidatos eles receberiam uma nota que variava de 5 a 10 pontos. Esses pontos seriam atribuídos conforme algumas capacidades exigidas pela banca, sobretudo no teste onde se deveria ler, como inflexão, projeção e volume vocal.

Lúcia Gato ressalta a importância da formação paralela desse candidato, conhecimentos que não necessariamente estivessem ligados ao teatro, mas que auxiliariam seu entendimento: “*pra fazer o curso livre ele tinha que ta fazendo uma outra atividade estudantil, não era desconectado, ele tinha que tá fazendo uma outra coisa ali no formal, normalmente no médio ou ensino superior*”. O teste para Gato “*no geral não era uma grande barreira seletiva*”, mas, sim, para perceber o aluno que estava chegando, intentando uma vaga naquele curso. Segundo a entrevistada “*tinha um pagamento de taxa de inscrição era coisa meio que simbólica, mas era até pra preparar mesmo o teste pra selecionar.*” Um outro entrevistado Dyl Pires⁴⁷ comentou, durante entrevista, que chegou a pagar 10 reais na inscrição quando foi fazer o Curso na COTEATRO.

Acerca do teste teórico tivemos contato com alguns textos feitos por candidatos que nos dão um panorama do perfil de alunos que buscavam o curso da COTEATRO e quais eram suas concepções de teatro e do ser ator/atriz. O teste compreendia duas questões: 1) Por que estudar teatro? e 2) Por que ser ator/atriz? A partir dessas duas questões os alunos discorriam suas concepções de teatro e os motivos que os levavam a querer fazer tal curso.

Partindo das informações postas pelos candidatos no teste teórico, podemos apreender e reiterar o já comentado nesta pesquisa por alguns entrevistados. Havia uma quantidade significativa de pessoas que tinham uma noção mínima do que seria ser ator/atriz e que justificavam seu interesse pelo curso na perspectiva da desinibição e para exercer ou explorar algo que não tinham consciência do que seria: talento, vontade, vocação, paixão, etc.

Vários candidatos escrevem sobre a sua “enorme vontade” de estar no palco, porém desconhecem os meios, os mecanismos para se chegar lá. Outros veem o Teatro como forma de transmissão de mensagem, de obtenção de conhecimento ou porque já haviam feito teatro na escola ou na adolescência. Por outro lado, havia quem estivesse consciente do que se estava propondo. Um conhecimento sobre o Teatro de certa maneira maduro, não querendo assim fazer um juízo de valor de quem é bom ou ruim para estar no curso. Para exemplificar

⁴⁷ Entrevista com Dyl Pires concedida a Gilberto dos Santos Martins em 14 de maio de 2015 em São Paulo, São Paulo.

fizemos uma transcrição do teste de um dos candidatos, porém para lhe fazer referência o denominaremos de Personagem A. sobre a primeira questão sobre “Por que estudar Teatro”? Personagem A responde:

Pela necessidade vital de entrar em contato com emoções e situações “estranhas” a nossa realidade. Estudar teatro, para mim, é antes de tudo estudar a natureza do homem, as relações homem/homem, homem/objeto/homem. Partindo dessas premissas, posso dizer, numa opinião pessoal, que o teatro ajuda o homem a inteirar-se consigo e com o meio que o cerca, a ter uma visão crítica mais apurada a partir da constante experimentação a que o teatro obriga. Através do teatro nas suas mais diversas formas seja educando, esclarecendo, conscientizando, é possível interferir de alguma forma no nosso meio e ao tempo que se escreve a história de um lugar, país, enfim, se escreve a história do mundo. (Personagem A)

Para a questão sobre o “por que ser ator/atriz”? Personagem A responde:

Ser ou não ser ator? Experimentar jogar-se em labirintos infinitos, entregar-se ao doce delírio em nome da emoção. Rir e chorar, fazer ver e principalmente realizar, movimentar, trocar energias. Agora, sem alusões shakespearianas, pode ser um instrumento a serviço do saber. Ser ator é ser criança disposta a brincar, brigar. Ser atitude, estar todo o tempo pesquisando, autoconhecendo, exercitando, enfim, exteriorizando toda uma gama de energia que está em nós. Minha experiência é pouca e não há nada de definitivo nessas premissas a não ser que quero muito chegar lá. (Personagem A)

O personagem A apresenta em seu teste uma ideia de teatro e de ator bastante abrangentes, com alusões que indicam certo nível de leitura e prática teatral. Todavia, ao verificar os registros de alunos no Curso Livre (provas, fotos, alusões a ele nos comentários dos entrevistados) não obtivemos mais informações sobre esse candidato, se realmente entrou para o curso ou se desistiu ou foi reprovado nos outros testes.

Identificamos também nos testes candidatos que não tinham um interesse direto no trabalho do ator, mas de se tornarem diretores. A ida para um curso específico para atores seria para entender os mecanismos na cena, o “estar na pele do ator”, e, daí, poder, enquanto diretores, possibilitarem direcionamentos precisos a seus atores.

Embora a partir do ano de 1995 e 1996 o Curso Livre já apresentasse uma estrutura de trabalho e currículo fechados, o seu caráter livre ainda perdurou até o ano de 1997 com a criação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Acerca dessa liberdade no Curso Livre, Dyl Pires afirma:

[...]era uma estrutura livre, mas não tinha um término você poderia ficar o tempo que você quisesse, [...] você entrava e ficava,[...], eu lembro que como era curso livre, o curso era tempo indeterminado tu podia ficar fazendo a disciplina, tua ia ficando, ia ficando.(D. PIRES)

Essa liberdade e indeterminação quanto ao fechamento do Curso, fez com que vários alunos do Curso Livre tivessem uma passagem longa pela COTEATRO. Quando o CACEM foi criado, em 1997, os alunos que já estavam no Curso Livre foram aproveitados como a primeira turma da escola. Em outras palavras: quem já fazia os cursos na COTEATRO desde os anos de 1991 até 1995, devido à liberdade de entrar e sair, refazer disciplinas que interessavam, só teve sua formatura no ano de 1998, ano de formatura da primeira turma do CACEM. Esse fator está diretamente ligado ao que já comentamos sobre a mistura de datas e pertencimentos averiguada nos discursos dos entrevistados, onde não tinham certeza se haviam formado no Curso Livre ou se já no CACEM.

A liberdade mencionada por Dyl Pires também é encontrada no conteúdo das disciplinas. Como a rotatividade de professores era constante, uma mesma disciplina poderia ser ministrada por professores diferentes e ter um teor distinto. Isso chamava a atenção dos alunos que tinham a possibilidade de ter uma disciplina vista sobre diversos prismas.

Acerca da metodologia o entrevistado narra, com certa imprecisão na fala, que não sabia se existia uma preocupação pedagógica: “*eu não sei se tinha uma preocupação pedagógica muito acirrada, muito fincada, muito consciente daquilo, quer dizer não tinha muita certeza disso, até porque naquele momento eu não tava muito atido com essa preocupação*”. (DYL PIRES)

Nesse sentido, Lúcia Gato afirma que “*você não tinha a amarra, num tinha uma... [...] você podia fazer o seu ementário, você podia fazer o seu planejamento, você podia armar isso de maneira que acontecesse num período*”. Lúcia Gato, ao ser questionada se havia reuniões pedagógicas para pensar as questões de conteúdo e organização pedagógica no Curso Livre, responde:

Tinha tudinho, o esquemão a gente tinha lá, por isso que funcionava porque a liberdade era outra, a liberdade tava baseada num objetivo, era muito interessante por isso, porque tinham algumas coisas que a gente manteve para manter uma métrica mesmo de ação, pra manter funcionando, horários, números de pessoas, práticas, de o que você iria levar pra sala, a questão do próprio planejamento como tá andando como não está andando, o que tá se fazendo, tudo isso, quer dizer então era por isso que funcionava bem, que tinha uma estrutura. (L. GATO)

Lúcia Gato lembra que o sucesso do Curso Livre se deu pela sua organização. Apesar de estarmos de frente de um curso adjetivado de livre, a entrevistada apresenta já um modelo de escola de formação, mesmo ainda não configurando, juridicamente, como tal, estruturado com uma linha de ação que guiava a prática dos professores em sala. A liberdade pousa aí, num pensamento único que serviria de caminho para que cada um desenvolvesse a

prática à sua maneira em sala.

O objetivo de dar mecanismos e potencializar as ações do ator guiava o pensamento desses agentes, tanto que esse panorama pedagógico apresentado por Lúcia Gato será adotado, posteriormente, no Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

Nossa entrevistada narra que a preocupação com a seriedade e o compromisso com a questão pedagógica do Curso Livre também se dava por uma questão que ela chama de política:

Isso também foi muito alimentado pela questão política, pelo político da gente saber o que era importante, porque era importante uma escola, o político pra nós era que, [...], o curso livre funcionasse, porque dari poderiam surgir outras possibilidades e depois surgiu mesmo que é o CACEM. Então existia uma necessidade política também de fazer, e olha tá vendo? Se pode fazer uma coisa séria de qualidade mesmo em situações aonde, culturalmente, sermos vigiados, então existia uma questão de se fazer uma coisa bem feita para que ela fosse a própria argumentação de continuar fazendo o trabalho. Então isso faz com que todo mundo prime muito pela organização mínima de trabalho. [...] porque se você é sério na hora que você constrói um curso que é livre, que não é porque é livre que ele é mal planejado, porque as pessoas tem muito preconceito, ah! Você fala que vai dar um curso livre nego já acha que vai ser uma babugem que aquilo vai ser um laissez-faire, é uma coisa que você faz quando quer e é exatamente o contrário, você vai ter que ter disciplina, orientação, vai ter que ser sério tanto pra planejar quanto pra fazer.(L. GATO)

Essa preocupação com o porvir, implícita na palavra política, é narrado por Lúcia Gato com bastante frequência em sua entrevista. E a atenção e objetividade na organização do trabalho será uma das principais justificativas da COTEATRO para a criação, a autorização, a regulamentação do CACEM e sua posterior inserção na esfera estatal.

O rigor pedagógico na organização do Curso Livre foi o responsável pela relação nostálgica que alguns entrevistados para esta pesquisa tiveram. Uma parte desses narradores se refere a esse momento como uma experiência fundamental na sua formação enquanto artistas, que o aprendizado tido nessa ocasião abriu portas para o aprofundamento das ideias teatrais e visão de mundo.

Os alunos do Curso Livre eram, durante as aulas, submetidos a avaliações constantes. Estas variavam desde a participação prática dos alunos nos exercícios até um teste teórico, escrito. Questionada sobre essa questão na disciplina de Psicologia e Ética, Lúcia Gato afirma:

Tinha, comigo tinha a parte teórica a parte prática, tinha. Direitinho. (risos) curso livre, porém com algumas coisas que você aproveita de outras searas, por que que não tem avaliação? Faz uma avaliação continuada aí vai dividindo em três, quatro, cinco, seis avaliações então geralmente ele consegue chegar a termos, ele não fica

preso a uma nota, ele vai trabalhando várias dimensões de crescimento dele, fica muito mais fácil. (L. GATO)

A avaliação na disciplina de Psicologia e Ética, ministrada pela atriz e professora Lúcia Gato, tem um caráter qualitativo, uma avaliação progressiva dividida em etapas. A disciplina, segundo Lúcia Gato, exigia um entendimento teórico e prático do aluno, nesse sentido tais conhecimentos eram demandados nesse momento. O formato de avaliação proposto por ela possibilitava, segundo narra, uma visão mais geral desse aluno e isso facilitava o procedimento.

Gato afirma que “*existia a ideia do indivíduo que se ele não cumprisse as matérias, ele tinha que recuperar ou então ele tinha que se manter naquele módulo do curso, ele não ia adiante*”. O aluno que parasse, ou até mesmo não alcançasse o objetivo da disciplina, não poderia passar de módulo. Isso acontecia porque, segundo Lúcia Gato, existia uma ementa das disciplinas, com notas, carga horária, faltas e que era fiscalizado pelo Conselho Estadual de Educação, então o curso deveria obedecer tais normas. Contudo, a narradora faz uma ressalva: “*não era assim “tá reprovado aquele ano”, não, não era dessa forma, ele fazia, ele tinha que cumprir e ia passando ia tirando*”.

Existia uma preocupação em mostrar para o aluno durante seu processo de formação onde ele estava indo bem ou onde não estava correspondendo na disciplina. Em geral, na época em que Lúcia Gato esteve como professora, a situação ocorria da seguinte forma:

[...] o que acontecia é que uma pessoa percebia que ela não tava correspondendo, era mais fácil a pessoa sair ou desistir ou voltar num outro momento do que ia para uma reprovação ou alguma coisa assim mais taxativo , algumas pessoas saíram, é um curso livre, todo curso livre tem isso o pessoal transita depois abandona, mas no geral os resultados eram bem interessantes, a pessoa passava por ali e ia para gente, não tinha um período de recuperação, mas eles tinham avaliações continuadas. (L. GATO)

Entretanto, através do discurso de Lúcia Gato podemos perceber uma preocupação com a qualidade do processo pedagógico porque por meio desta a construção de alguns desejos maiores poderia ser ou não concretizados: “*A gente mantinha um padrão para que isso não fosse uma de repente em algum momento não fosse voltar contra a gente. Até porque gente queria depois de um tempo, se pensava numa ideia de escola*”. (L. GATO)

Domingos Tourinho, que foi professor das disciplinas de Improvisação e Interpretação, refere que a base do conteúdo que lecionava era sobre as propostas e exercícios baseados na teoria de Stanislavski além de outros manuais de jogos teatrais. A formação

teatral empírica de Tourinho fez com que seu conhecimento teórico sistematizado acerca do Teatro e da teoria do ator tenha sido criado em conjunto aos seus alunos, na experiência docente de trocas de conhecimento e descobertas, bem como sua prática no palco e oficinas de teatro realizadas na cidade.

Tourinho narra que, àquela época, o desempenho dos alunos em sala não se diferia tanto dos hoje, mas diz que o compromisso e a responsabilidade eram maiores:

[...] tinha uma disciplina maior, eu acho que tudo tinha uma disciplina maior. As pessoas tinham seu lado de rebeldia, mas elas se propunham ao estudo e dividia em grupo e depois ia pra prática, fazia a partir do conhecimento assimilado, igual como é hoje, tinha seminários, como se faz dentro seminários hoje, se fazia decupagem de texto, a gente fazia tudo, tudo se fazia, fazia também exercício, não se fazia exercício com essa sistemática. Na COTEATRO a gente fazia cursos avulsos dentro das disciplinas da mesma forma que se faz hoje e faziam exercícios em encerramento de curso. (D. TOURINHO)

Havia um empenho não só dos professores, mas também dos alunos de estarem e se proporem a participar das aulas. Tourinho narra alguns procedimentos semelhantes ao que se faz hoje em alguns cursos regulares e até na universidade. Essa semelhança com a universidade a aluna Helena Lima expõe, e diz que esses dois espaços, em sua concepção, não se distinguiam. Nesse sentido afirma:

Naquele tempo de COTEATRO eu me sentia numa faculdade, pela exigência, pelo compromisso, pela forma que as coisas eram colocadas, era uma faculdade mesmo, tive uma experiência de faculdade e era a mesma coisa lá, te jogava em campo vai pesquisar, é contigo, num escolheu tá aqui? Não, é o teu futuro que tá em jogo, era muito sensacional! (H. LIMA)

As aulas do Curso Livre até o ano de 1995 ocorriam na Rua Professor João Vital de Matos, também conhecida na cidade como Beco da Pacotilha, no Bairro da Praia Grande, e, após, seguiu para o que o ainda é a sede da Companhia, na Rua Portugal, no Bairro da Praia Grande. E quanto a sua estrutura física as narradoras dizem:

No primeiro lugar a estrutura era meio complicado, mas depois que desceu eles reformaram aquele espaço, estava novo, tinha um banheiro melhor, tinha lugar pra beber água, tinha mais bancos, mas era um espaço bem pequeno, não dava pra guardar os figurinos, bem pequeno, e como ele falou do aspecto externo, na época ali tinha muita gente, era muito bom, não tinha crack, não tinha assalto, nada disso. (CONCEIÇÃO FEITOSA)⁴⁸

⁴⁸ Entrevista com Conceição Feitosa concedida a Gilberto dos Santos Martins em 02 de março de 2015, em São Luís, Maranhão.

Eu lembro que o espaço eram 2 salões, um menor, que era meio dividido por uma espécie de cantina e onde nós guardávamos os figurinos, então ele ficava meio que um corredor, e tínhamos aula lá também, e um salão maior grandão que tinham as janelas e um banheirinho também, o espaço era só esse, na minha época não tinha cantina, a cantina veio mais pro fim, tinha um setor que era da secretaria, depois construíram um balcão lá, anexaram uma cantina mas eu já tava saindo. As aulas eram nessa parte do corredor e no “salãozão”, quando era uma aula mais teórica dava até pra dividir duas turmas, uma fazia a prática no espaço maior e a teoria ficava no outro, às vezes era teoria dos dois lados, e outras vezes prática, e o espaço ia sendo adaptado, colocávamos cadeiras pra poder escrever, e quando não, tiravam as cadeiras e usava o espaço para as cenas. (M. CABRAL)

Conceição Feitosa e Michelle Cabral nos dão um panorama do espaço utilizado pela COTEATRO para oferecer o Curso Livre. Pelas informações fornecidas, as aulas aconteciam em espaços pequenos, às vezes improvisados, porém, “*se bastava, pois apesar de entrar muita gente, no decorrer do curso tinha uma evasão muito grande, eu lembro que quando você for ver a formatura você vai ver muita gente lá, mas eram umas 2, 3 turmas formando juntas*”. (M. CABRAL)

Uma das prováveis causa dessa evasão, conforme relata a narradora em entrevista, se dava por um motivo que já abordamos neste trabalho: a multiplicidade de perfis dos alunos, pois em sua minoria havia de fato interesse na profissionalização no teatro. Essa questão da evasão é um problema que até hoje assombra o Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Trataremos desse assunto no Capítulo III desta pesquisa.

O Curso Livre promovido pela COTEATRO foi o responsável pela formação inicial de vários atores em São Luís, não se podendo negar a importância para a cidade no que tange às primeiras preocupações sobre a formação do ator em um espaço formal. No decorrer desta pesquisa vimos que alguns grupos e suas propostas de trabalho deram instrumentos para que seus atores conseguissem resolver, momentaneamente, suas questões, porém a institucionalização dessa discussão e preparação dos atores se deu tarde com a COTEATRO.

Esta proposta da COTEATRO, para além de suas incertezas vindas da memória dos sujeitos e rascunhos encontrados, foi uma prova de resistência de um grupo de artistas que tinha como propósito a integração arte e educação. Desde a sua primeira proposta de trabalho, *Édipo Rei*, a COTEATRO demonstrou uma inclinação para a formação, qual seja de plateia ou de atores. A Companhia se junta às iniciativas abordadas no primeiro capítulo desta pesquisa, onde o foco num ator preparado é uma finalidade.

Assim como a Escola de Artes Dramática de São Paulo, Escola de Arte Dramática de Porto Alegre, a SP Escola de Teatro, bem como outras, um grupo, mas principalmente, um nome esteve vinculado e se arriscou a levar à frente um sonho. Em São Luís, no CACEM,

esse nome é recorrente nos discursos e a ele é creditado o empenho e a concretização desse desejo, qual seja: o maranhense Tácito Borralho.

No próximo capítulo vamos entender como Tácito Borralho construiu um nome de importância para o Teatro maranhense e qual foi a sua postura diante dos percalços que atravancaram, além de suas concepções de teatro que serão traduzidas para o Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

CAPÍTULO 4 - MEMÓRIAS, DESAFIOS E REFLEXÕES: urdiduras de uma escola de formação de atores

4.1 A concepção de um Centro de Artes Cênicas

O CACEM é o nosso centro de estudos teatrais em nível médio e isso significa o bastante para quem tem ambição cultural, visão aberta e um projeto de crescimento para a comunidade artística (UBIRATAN TEIXEIRA).

É como um lugar de “[...] construção de itinerários da profissão, com mobilidade, autonomia intelectual, pensamento crítico, iniciativa própria, espírito empreendedor, capacidade de visualização e resolução de problemas” que nasce o Centro de Artes Cênicas do Maranhão em 1997. (CACEM, 2004).

No dia 07 de agosto de 1997 o projeto de transformação do Curso Livre de Formação de Atores em uma escola de teatro se tornou uma realidade. Sob a relatoria da conselheira Maria do Perpétuo Socorro Azevedo Carneiro, o “Centro” conseguiu sua autorização através do Parecer de nº322/97 do Conselho Estadual de Educação.

O Centro de Artes Cênicas do Maranhão iniciou seu funcionamento com os cursos de Iniciação de Ator (qualificação profissional, nível de 1º grau) e o curso Técnico de Formação de Ator (Habilitação profissional, nível de 2º grau na modalidade supletiva).

Para compreendermos melhor esse processo de regularização do CACEM, antes de partirmos para as demais informações acerca da escola, destacaremos alguns pontos implícitos nas informações prévias no parágrafo anterior, quais sejam: 1) acerca da criação do projeto; 2) O termo Centro e não escola; 3) A configuração e a distinção entre qualificação e a habilitação profissional em escolas de teatro. Faz-se necessário o entendimento desses pontos para que não tropeçemos na compreensão futura da escola.

4.1.1 Acerca da criação do projeto da escola

Para o mentor, Tácito Borralho, o Curso Livre já estava funcionando num sistema muito semelhante ao de uma escola formal. Um exemplo disso eram as constantes pequenas parcerias com as secretarias de Cultura e Educação. Estas feitas com a finalidade de dar suporte físico e financeiro à nascente escola.

No dia 08 de novembro de 1996, em reunião extraordinária para discutir excepcionalmente esse assunto, a Companhia Oficina de Teatro reuniu-se em sua sede na Rua

Portugal 210, Praia Grande, para deliberar acerca da possibilidade de criação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão:

[...] os associados da Companhia Oficina de Teatro em Sessão Extraordinária convocada com o fim específico de discutir e aprovar a decisão de transformar o Curso Livre de Formação de Atores da COTEATRO em Escola Convencional em Modalidade Supletiva [...] ficando a escola denominada Centro de Artes Cênicas do Maranhão, sob a sigla CACEM. (FREITAS, 2010, p. 19)

Para Lúcia Gato *ele* (o Curso Livre) “*realmente teve que ser deslocado para uma outra estrutura pra poder inclusive permanecer vivo. Para a ideia não se perder se vai pra uma estrutura de escola.*”

Questionada sobre o como que a COTEATRO chegou a conclusão que naquele momento era a hora de se pensar numa escola, Lúcia Gato afirma que “*foi um processo bem natural, os cursos foram dando certo, foram feitos durante alguns anos e depois houve a necessidade de se fazer uma escola . Foi-se pensando essa escola*” (L. GATO). A atriz reitera que esse ideal de criar uma escola, provavelmente, sempre esteve pairando nos discursos da Companhia, sobretudo, na mente de Tácito Borralho, que há muito tinha o desejo da criação de um “centro de artes cênicas”. Assim, esse processo segue naturalmente, se complexificando, no início como Curso Livre, onde agrupa muitas pessoas, professores, alunos e curiosos, para depois chegar numa outra etapa:

[...] uma hora depois que ele já não segue mais as regras de um curso livre, a tendência é sempre essa, a tendência é que aquilo ali se torne um aparelho escolar, e se vai para um aparelho escolar vai ter que se pensar nesse aparelho escolar e aí é assim que se começa a pensar no CACEM (LÚCIA GATO).

Lúcia Gato narra em entrevista que, quando se iniciou a promoção de cursos e o inicio de um processo de regulamentação de um curso livre, inconscientemente já se previam essas mudanças de estrutura. O imperativo de formalizar também perpassa pelas questões ligadas ao financeiro, visto que havia a necessidade de estreitar cada vez mais as relações com o Estado no sentido de garantir o pagamento dos profissionais que trabalhariam naquele espaço, assim como mantê-lo estruturalmente, além de impor ao Estado a assunção da responsabilidade com a educação e a cultura.

Bem, o Estado, até então, assumia parte desse compromisso enfatizado por Lúcia Gato. O Estado “compra a ideia” nesse primeiro momento garantindo o espaço, já doado a COTEATRO, e o pagamento dos professores. Porém, veremos nas próximas páginas que essa máquina pública não será leal com a escola, sobretudo com a Educação e Cultura no Estado

do Maranhão.

Lúcia Gato é bastante enfática ao apresentar o Estado como um potencial aliado nesse trabalho criado pela COTEATRO e que, sem o qual, as barreiras burocráticas e desejos de um corpo de artistas de pensamento crítico, sólido e preparado para lidar com os percalços da arte se tornam inviáveis:

[...] então chegou uma hora que o estado teve que comprar a ideia de que aquela escola existisse, existissem professores de fato, que existissem gente que mesmo ali sendo remunerado pelo estado e que tivesse um modelo de funcionamento que o estado se responsabilizasse por ele. E é o que eu acho que tem que rolar mesmo, é obrigação do estado de trabalhar com o aparelho escolar nas várias dimensões que a sociedade exige; isso é uma coisa constitucional e se existia essa demanda aqui então vamos buscar, buscamos, fizemos, então vamos regularizar ai o estado tem que assumir o seu compromisso em relação ao que é a escola, então quando a escola vem, vem prontinha, tá tudo aqui feito, agora vamos pra instalações, vamos pra parte da materialização da escola propriamente dita e aí vai trabalhar com o CACEM mesmo. (L. GATO)

Outro dado que colaborou para que a decisão fosse levada a sua realização foi que “*como havia uma busca muito grande [...] vimos que era bom e necessário que a gente regulamentasse a profissão de ator*” (TÁCITO BORRALHO).

Tácito Borralho afirma que a inexistência de espaços que regulamentassem a formação de atores no Maranhão o fez pedir ajuda a outras instituições na elaboração de um projeto de curso técnico de formação de ator:

Então, eu prestava serviço pro SENAC e trabalhava com pedagogos ali, e eu vi como eles estavam criando os novos cursos. Como eu estava ajudando a criar o curso de hotelaria e, um outro qualquer, então vi que era possível fazer, uma série de cursos dentro de um só projeto. A coordenadora pedagógica do SENAC me deu tudo que implicava na documentação necessária para a criação de um curso e eu redesenhei tudo aquilo num projeto político pedagógico e ela me ajudou a refazer. (T. BORRALHO)

Após a elaboração do projeto macro do CACEM “*eu propus para a Secretaria de Educação, fui ao Conselho Estadual de Educação e nós conseguimos registrar o novo curso*” (T. BORRALHO). Borralho, em sua narrativa, recorda as fases burocráticas para ter o aval do Conselho Estadual de Educação e formalizar a escola: “*Foi meio complicado para a gente. Eu tive que ir a várias repartições, eles foram visitar o espaço etc.*”

A propósito de tais visitas, Michelle Cabral, em entrevista, lembra que elas eram constantes, durante o período de autorização do curso e momento de transição para o CACEM. Havia a presença de algumas pessoas que ficavam assistindo às aulas atentamente e fazendo anotações sobre o que viam no desenvolver das aulas.

Conforme nos apresentam os relatos dos entrevistados para esta pesquisa e os documentos de criação da escola, esta passou por dois momentos de fiscalização do Conselho Estadual de Educação: o primeiro para instituir-se enquanto espaço escolar no ano de 1996 e 1997, e, posteriormente, quando a COTEATRO deixou de ser sua mantenedora e cedeu ao Estado à função de gerir tal escola em 2000 e 2001.

Interessante pensar que, no segundo processo de reconhecimento do CACEM, temos uma situação bastante delicada onde o bom senso imperou nas decisões.

Na década de 1990, em São Luís, o número de professores de Teatro com formação superior estava aquém das demandas, sobretudo em termos da necessidade destes para um processo de formalização de uma instituição de formação. Nas duas ocasiões de reconhecimento da escola por órgãos ligados à Secretaria de Educação, enfrentou-se essa problemática que foi resolvida com o apoio de alguns artistas/professores que já estavam a par da necessidade de um espaço como o CACEM e que tinham consciência da falta de profissionais para garantir um corpo docente com profissionais com formação.

Nessa perspectiva, alguns nomes são recorrentes no que tange aos profissionais que lideravam essas ações frente a instâncias que estavam envolvidas no processo de oficialização do CACEM. São estes: Tácito Borralho, Nerine Lobão, Lio Ribeiro e Aldo Leite. Sem generalizações, estes são os nomes que até então tinham formação acadêmica, além de um histórico artístico que os levou a capitanejar essas ações iniciais do Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

No final da década de 1990, quando a escola foi submetida a uma segunda avaliação do Conselho Estadual de Educação, o professor e ator Lio Ribeiro esteve na comissão avaliadora na função de consultor técnico. Questionado sobre como foi seu olhar, enquanto representante do Conselho àquela proposta de escola, ele narra:

[...] numa posição dessa a gente jamais pode ser irresponsável, mas também a gente tem que ter ponderações necessárias; como eu tinha vinculação com o conselho, mas não era conselheiro era só um consultor técnico, e então tinha que visitar as escolas saber, que no caso da Escola de Artes Cênicas, era de extrema importância que eu conhecesse de verdade problemas internos e também visse esses problemas com um olhar de fora, eu me esforcei demais pra poder ter esse olhar porque é difícil a gente estar nessa posição, a gente saber que depende disso pra que a escola funcione de verdade. (LIO RIBEIRO)

A presença de alguém, que já conhecia a estrutura interna de ensino, administrativa e estrutural do CACEM, sem dúvida foi relevante para que a proposta fosse aceita pelo Conselho. Essa nossa afirmativa não está sugerindo que o fato de ter um artista na

equipe, isso garantiria uma aprovação ou algumas regras de normalização de escolas fossem burladas. O olhar sensível e o bom senso imperaram mais uma vez.

Lio Ribeiro, conforme narra em entrevista, sabia da responsabilidade que trazia consigo, isto é, a cidade necessitava de uma escola de formação, um espaço para os artistas locais buscarem sua formação e seu aperfeiçoamento.

4.1.2 Por que Centro e não Escola?

A ideia de Tácito Borralho não se limitava a somente a arquitetar uma escola de Teatro, contudo um Centro onde incluso pudessem ser proporcionados variados cursos de formação destinados a atores, bailarinos e a técnicos de palco. Ao lado dos pedagogos do SENAC, Borralho intuía a possibilidade de construção de um projeto macro onde, dentro deste, pudessem ser desenvolvidos outros micro projetos. Deste modo, narra Borralho:

Quando eu pensei no Centro de Artes Cênicas, eu pensei realmente num centro, num centro de estudos, mas estudo não só de fazer a produção de espetáculos, de fazer textos dramáticos, isso era o mínimo. Mas em uma escola, em um equipamento que seria um teatro realmente, onde se pudesse experimentar teatro, dança e tudo, ta? Porque não era só teatro, mas teatro e dança, onde se pudesse fazer um laboratório de técnicos, para essa formação; ou centro de estudo, formação e difusão do que se tem no Maranhão. Então, um setor, era um setor de aprendizagem, de ensino-aprendizagem; outro setor era um setor de registro e memória, registro e difusão de memória, eram esses dois setores, o centro; e um outro, era o setor que era um equipamento de difusão, que era o teatro, que é o João do Vale; e a coisa foi criada assim. (T. BORRALHO)

A compreensão de “Centro” de Borralho se fundamentou em estudo, experimentação, ensino-aprendizagem e difusão do conhecimento, mormente, o local. Em outras palavras, o estudo como mola propulsora para a experimentação na circunstância do ensino-aprendizado e sua posterior difusão, apresentação, o contato com o público e as trocas que daí se poderia alcançar. A respeito da estrutura pensada para o Centro de Artes Cênicas do Maranhão veremos nas próximas páginas de forma mais detalhada.

4.1.3 A legislação categorizadora: Habilitação x Qualificação

As categorias atribuídas ao CACEM aceitas pelo Conselho Estadual de Educação foram Qualificação profissional e habilitação profissional.

Segundo Paulo Luís de Freitas (2008, p.80) em *Tornar-se ator: uma análise do ensino de interpretação teatral no Brasil*, no Brasil existem dois níveis de ensino de Teatro,

os quais ele define como “[...] formação do aspirante à carreira profissional: a formação de grau médio e a formação universitária”. Todavia, para Freitas (2008), para que nos possamos aprofundar no ensino formal de Interpretação, ou seja: para atores, é necessário que se dedique algum tempo à distinção de suas modalidades.

A formação de atores em nível médio no Brasil obedece a duas legislações distintas, quais sejam: uma que rege a formação no campo da “Habilitação Profissional”, associada à formação regular de segundo grau; e a outra, à “Qualificação Profissional”, associada ao ensino supletivo. (FREITAS, 2008, p. 80). O CACEM, pelo menos em documentação que lhe autorizou o funcionamento, esteve apoiado nessas duas modalidades de ensino e regimentos legais.

Essas duas palavras-chave “Habilitação e Qualificação” podem ser compreendidas da seguinte forma, conforme Freitas (2008, p.80-81):

Qualificação profissional- condição resultante da aprendizagem ou de cursos adequados à formação profissionais de adultos, caracterizada pela comprovação efetiva de que o trabalhador está realmente capacitado para o exercício completo de uma ocupação bem-sucedida na força na força de trabalho. Desta forma, a aprendizagem e os cursos de formação profissional de adultos constituem o *processo* e o método; a qualificação profissional é a *resultante*.

Habilitação profissional- condição resultante de um processo por meio do qual uma pessoa se capacita para o exercício de uma profissão técnica, cujo desempenho exija, além de outros requisitos, escolaridade completa no nível de 2º grau ou superior.

Ao abordar a legislação que rege a formação do ator em nível de segundo grau no Brasil, Freitas explana que, para a modalidade de habilitação profissional, a lei determina que o ensino seja realizado por meio de dois núcleos de disciplinas básicas. Estas, que ele em primeiro momento define como “formação geral” do estudante (Português, História, Geografia, Matemática, Física, Química, etc.) e outras que também define como “formação especial” que seriam as que compõem a parte profissionalizante dos cursos. (FREITAS, 2008, p. 81)

No que diz respeito à modalidade de qualificação profissional, a legislação abre espaço para que a escola ou curso ofereça apenas as disciplinas que compõem o currículo básico da parte profissionalizante. A partir desse entendimento, pode-se concluir, conforme Freitas, que o aluno poderá obter sua “formação geral” por outros caminhos, nas instituições de ensino regular de segundo grau.

A legislação em que Freitas (2008) se baseou para tais informações estão no Parecer 699/72, da Câmara de Ensino de primeiro e segundo graus, aprovado em 6 de julho de 1972, que legisla acerca do ensino supletivo no Brasil.

Muitas escolas de Teatro no Brasil estão perfiladas na categoria Qualificação Profissional, independentemente se seus estatutos dizem o contrário, visto que, em sua maioria, resolvem a questão da formação geral exigindo de seus candidatos a conclusão do ensino médio ou que ainda o estejam cursando em fase final de forma paralela. (FREITAS, 2008, p. 83)

Analizando a documentação de autorização de funcionamento de estabelecimento de ensino do CACEM, o Centro estava autorizado a oferecer tanto o curso Iniciação de Ator quanto o curso Técnico de Formação de Ator, qualificação profissional e habilitação profissional, respectivamente.

O documento traz algumas considerações antes de validar a decisão. Segundo o Parecer 322/97 do Conselho Estadual de Educação do Maranhão, a Lei 5.692/71 admitia nos cursos supletivos no Brasil abrangearem em sua estrutura curricular *apenas a parte profissional* quando estivesse se destinando a preparação para o trabalho; tanto para o 1º quanto para 2º grau. No entanto, alguns parágrafos dessa lei foram revogados anos depois. Nessa perspectiva, a nova Lei 9.394 de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, admitiu a manutenção desses cursos, mas obedecendo a uma base curricular nacional, habilitando o indivíduo a dar prosseguimento aos seus estudos regulares.

A LDB de 1996 não apresenta nenhum texto que impossibilite os cursos supletivos de manterem seus currículos *apenas com a parte profissional* e isso deu margem para que o curso de Iniciação ao Ator, configurado como curso de habilitação profissional, fosse aprovado pelo Conselho.

No que tange ao currículo da “parte profissional”, a resolução 9, de 29 de novembro de 1982, instituiu que os cursos técnicos de 2º grau deveriam, além de compor as matérias de formação geral, as disciplinas fixadas pela Resolução de 8 de 1º de dezembro de 1971, onde obrigatoriamente, os cursos deveriam ter na sua formação específica: História das Artes Cênicas, Literatura Dramática, Interpretação Dramática, Expressão Corporal, Expressão Vocal e Caracterização cênica.

Essas disciplinas, suprimindo alguns termos, já estavam sendo ofertadas desde o Curso Livre, portanto, quanto a isso a escola já estava no caminho legal da formação de atores.

Embora a legislação tomada aqui como base seja de 1971, importa ressaltar que a preocupação com a regulamentação do trabalho do ator e dos artistas de maneira geral, no Brasil, é anterior.

Segundo Énio Carvalho (1989, p. 177), as leis que regulamentam as atividades dos atores no Brasil começaram a ser pensadas por volta do ano de 1965 no governo do então presidente Humberto de Alencar Castelo Branco. Conforme escreve Carvalho (1989) a Lei 4.641, de 27 de maio de 1965, conhecida também como Lei Castelo Branco, dispunha sobre os cursos de Teatro e a regulamentação das categorias profissionais competentes. Dessa forma expõe Carvalho (1989, p.178):

[...] a preocupação com a regulamentação dos cursos de nível médio para teatro vem desde os idos da Lei Castelo Branco, quando o Parecer 727, da Câmara do Ensino Médio, baseando-se na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, observava a formação do ator, cenotécnico, sonoplasta e contra-regra (com flagrante insuficiência de conteúdos). Paralelamente, o Ministério da Educação e Cultura, no ano seguinte, com a Portaria nº 195/66, de 20 de junho, falava sobre o registro profissional de nível superior e médio em teatro, o que demonstra que a profissão já esteve regulamentada muito antes da Lei 6 533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de artistas e técnicos em espetáculo de diversões, assinada pelo presidente Ernesto Geisel, garantindo a suficiência de habilitação do ator a nível de 2º grau profissionalizante.

Freitas (2008, p. 41), ao citar um depoimento de B. de Paiva, afirma que este realiza um reexame da legislação brasileira acerca do ensino formal de Interpretação no país e que afirma que tal tarefa seria uma das soluções para os problemas desse setor. Segundo B. de Paiva desde 1965 que as categorias de profissionais ligados ao palco estavam à espera de marco regulatório para as suas ações.

De acordo com Freitas (2008, p.41) a Lei Castelo Branco estava definida como profissão, ou seja, “[...] era traçada a proposição de um processo socioeconômico pelo qual se permitiria um mercado de trabalho a indivíduos que quisessem, soubessem, pudessem ou aprendessem a representar”.

Dito isto, um depoimento de Osmar Rodrigues Cruz (apud FREITAS, 2008, p.41) onde este traz uma interpretação acerca da finalidade da Lei Castelo Branco que, segundo Freitas, seria a mais sensata a ser refletida:

[...] este é um ponto sério e difícil de nosso trabalho. Como dar amparo aos formandos? O primeiro passo seria a formação de elencos oficiais das escolas. Porém depois de muitos anos tornar-se-ia impossível manter tantos grupos. Teria que haver um entendimento entre as companhias existentes e também patrocinar a organização de novas.

A pauta levada em consideração até o momento pelos comentadores é a empregabilidade do ator no mercado ao sair da escola à revelia da real função da escola de teatro. É nesse sentido que consideramos talvez o comentário seguinte de Osmar Rodrigues Cruz (apud FREITAS, 2008, p. 41) como o mais pertinente para nosso contexto:

As escolas não foram criadas para colocar [no mercado] seus alunos diplomados, mas sim prepará-los para a vida futura, onde a sorte, a dedicação ou o estudo irá tratar disso. Esse é o caso das escolas de Arte Dramática: nelas encontram o preparo e a cultura necessária para todos aqueles que desejarem. Os mais venturosos ou aplicados terão sua recompensa.

Como observado, essa discussão sobre a legalidade da função do ator é anterior às feitas em São Luís e às leis que serviram como fundamento para criação do CACEM. Por fim, depois do entendimento dos aspectos iniciais da criação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão. É necessário agora apresentarmos como se configurou o projeto aprovado pelo Conselho Estadual de Educação e quais foram os quesitos mantidos e quais os suprimidos durante o tempo.

4.2 A estrutura do Centro de Artes Cênicas do Maranhão: do sonho à realidade

O documento que constitui a proposta definitiva da COTEATRO à implantação e estruturação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão foi construído a partir das categorias de mercado observadas naquele momento no que concerne aos serviços de produção, execução e exibição de espetáculos. Estes associados ao âmbito do Teatro e da Dança.

Também foram utilizadas como base para a construção de tal documento as categorias de artistas estabelecidas pela Lei 82. 383, de 5 de setembro de 1978 que versa sobre os títulos e descrições acerca das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos e diversões.

Dessa forma o CACEM foi organizado nas seguintes subáreas: 1) Qualificação de pessoal auxiliar técnico e artístico em nível de 1º grau; e 2) Habilitação de pessoal técnico e artístico em nível de 2º grau.

Os cursos fixados nas subáreas foram:

- 1) Qualificação de Pessoal Auxiliar Técnico em nível de 1º grau- modalidade Supletiva:
 - a) Operador de Iluminotécnica- 756 h/a;
 - b) Operador de Sonoplastia- 756 h/a;
 - c) Maquilador de Espetáculo- 756 h/a;
 - d) Operador de Cenotécnica- 792 h/a;
 - e) Iniciação de Ator – 828 h/a.

- 2) Habilidade de Pessoal Técnico em nível de 2º grau- modalidade supletiva:
- Técnico de Formação de Ator- 1.404 h/a;
 - Técnico de Formação de Dançarino- 1.332 h/a;
 - Cenotécnico- 1.008 h/a;
 - Técnico Iluminador- 1.008 h/a;
 - Técnico Aderecista - 1.008 h/a;
 - Técnico Indumentarista- 1.008 h/a.

Cada modalidade das subáreas contava com disciplinas base que constavam de todos os currículos, quais sejam: 1) Nos cursos de nível de 1º grau: História do Espetáculo, Desenho, Instalações Teatrais, Componentes da Produção e Execução do Espetáculo e Ética e Trabalho; 2) Nos cursos de nível de 2º grau: Psicologia e Ética, História da Arte, Organização e Normas, Desenho e Instalações Teatrais.

O teor de cada disciplina obrigatória versava sobre:

1) Disciplinas obrigatórias dos Cursos de Qualificação Técnica em 1º grau

- HISTÓRIA DO ESPEÁCULO:** Conceitos de História de Espetáculos, origem do Teatro, períodos históricos do Teatro, desenvolvimento, técnicas da realização do espetáculo teatral, história do espetáculo no Brasil.
- DESENHO:** Conceitos de desenho técnico e artístico, introdução ao desenho técnico, conhecimento dos elementos fundamentais do desenho técnico e sua aplicabilidade, introdução ao desenho artístico, estudo das cores, formação e movimento, estudo das formas anatômicas (corpo e rosto) estudo básico, traços e estilos.
- INSTALAÇÕES TEATRAIS:** Conceito de Teatro (edifício cênico), estudo dos componentes e espaços do prédio onde se instala um teatro, a caixa cênica e seus componentes, componentes estruturais da Cenotécnica.
- COMPONENTES DA PRODUÇÃO E DA EXECUÇÃO DO ESPETÁCULO:** Conceito de produção cênica, conceituação de espetáculo, estudo detalhado da produção e seus componentes, elementos fundamentais de *marketing*, planejamento orçamentário e financeiro da produção, noções práticas de contabilidade, noções básicas de redação de relatório.

- e) ÉTICA E TRABALHO: Delimitação do campo ético, a sociabilidade humana e comportamento moral, as leis jurídicas e a normas morais, o valor como norma de convivência em sociedade, análise da ordem econômica e da ordem dos valores por meio das ideias éticas e da organização do mundo do trabalho, a dimensão ética em empresa e organização social do trabalho.

2) Disciplinas obrigatórias dos Cursos de Habilitação Técnica e Artístico em 2º grau

- a) PISICOLOGIA E ÉTICA: Conceitos de Psicologia e Ética, noções de teoria do comportamento humano, noções gerais de axiologia, moral e sociedade, relações humanas, psicologia geral e aplicada ao trabalho e ética funcional.
- b) HISTÓRIA DA ARTE: O tempo pré-histórico, culturas urbanas, Oriente médio, Grécia e Roma, Idade Média, Renascença, Maneirismo, Barroco; Rococó, Classicismo, Romantismo, Naturalismo, Impressionismo, a Era Contemporânea à democratização da Arte.
- c) ORGANIZAÇÃO E NORMA: Organização do trabalho artístico, leis trabalhistas, instrumentos legais, regulamentos da profissão, estrutura e funcionamento dos órgãos de classe representativo da profissão, noções de produção artística.
- d) DESENHO: Ementa semelhante ao dos cursos de 1º grau
- e) INSTALAÇÕES TEATRAIS: As instalações teatrais através da história: Arquitetura e funcionamento, os prédios atuais e seu funcionamento, os espaços cênicos, suas dependências e equipamentos- detalhamento da caixa cênica.

Essas disciplinas têm um caráter amplo em termos de conteúdo. Elas possibilitariam uma visão geral dos assuntos acerca da arte e do teatro habilitando o sujeito a buscar aprofundar-se nos elementos e especializar-se. As disciplinas podem ser visualizadas no ANEXO A deste trabalho somadas a outras que compunham o quadro de disciplinas de cada curso.

Tanto os cursos de nível de 1º quanto os de 2º grau trazem disciplinas comuns em todos os cursos, sugerindo, assim, preceitos da linguagem cênicas fundamentais à formação do artista e do técnico cênico.

Nos dois níveis percebemos o número de disciplinas para os cursos voltados para atores com uma carga horária maior em relação aos demais. Isso demonstra a necessidade de formar atores e intenção de conhecimentos básicos para seu melhor desempenho.

A propósito dos dois cursos de formação de atores, seus currículos demonstram um curso de 1º grau preocupado com as questões teóricas do Teatro; existe um número significativo de disciplinas teóricas, ou senão possíveis transmissões teóricas, visto que se observamos melhor, entenderemos que, naquela ocasião, a COTEATRO não teria condições estruturais para desenvolver disciplinas técnicas na prática, restando assim um entendimento muito mais teórico.

Quanto ao curso de 2º grau, o curso de Técnico de Formção de Ator já tem uma carga horária maior voltada para a prática. Vemos uma objetividade maior quanto à formação prática desse ator.

Tácito Borralho idealiza toda essa estrutura de curso técnico a partir da sua experiência com os profissionais do SENAC, que, naquela ocasião, também estavam implementando cursos na cidade de São Luís. Portanto, esse modelo ora vislumbrado seguia o modelo proposto pelo SENAC. Para Borralho, essa instituição o ajudou “*a ver que tinham os cursos que eram rápidos que eram técnicos pra quem tem até o primeiro grau só*”.

Bem, para Borralho essa foi uma proposta importante para o contexto ludovicense da época porque “*muitos técnicos dos teatros daqui não tinham o segundo grau, então eles poderiam se formar e assim formalizar os conhecimentos deles diante de sindicatos e tudo.*” (T. BORRALHO) O mentor reitera a importância dessa iniciativa para a cadeia produtiva e formativa dos sujeitos ligados às Artes Cênicas na cidade São Luís: “*Com o curso técnico em nível de primeiro grau, o candidato terminou esse primeiro grau, ele pode fazer e quando terminar o segundo grau ele pode fazer o técnico tecnológico ou técnico especial... então tinha uma carga horária menor.*” (T. BORRALHO)

O curso de Iniciação ao Ator tinha uma carga horária menor em relação ao Técnico de Formação de Ator, 828 h/a e 1.404 h/a, respectivamente.

Na concepção de Tácito Borralho pensar somente em termos de uma Escola de Teatro como um espaço voltado a apenas para pessoas do teatro seria pouco; para ele uma escola de Teatro deveria estar aberta para quem quiser conhecê-los, sem compromisso de se tornar um profissional da área.

Como exposto no título deste subcapítulo, até aqui foi um sonho, um sonho que em parte se concretizou, porém em sua maior parte não conseguiu sair do papel.

O CACEM teve seu reconhecimento, autorização de funcionamento, aprovação de sua grade curricular e aprovação do seu regimento no ano de 1997. A COTEATRO passou a ser sua mantenedora, conservando alguns profissionais que já estavam no seu quadro de funcionários e a convocação de outros.

Embora o grande projeto de Centro não tenha sido aprovado pelo Conselho Estadual de Educação, permaneceram dois cursos que fizeram com que a escola se sustentasse até sua inclusão na esfera estadual no início dos anos 2000.

Em 03 de dezembro de 1998 a Secretaria de Estado da Educação designou dois inspetores para realizar uma sondagem nas estruturas físicas e curriculares do Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Foram eles os inspetores: Maria Sebastiana Silva Viana e o engenheiro José de Ribamar Vieira Garcês além de uma técnica em assuntos Educacionais, Lindalva Maria Campelo.

No dia 01 de julho de 1999, por meio do Parecer 104/99 do Conselho Estadual de Educação, Processo nº 287/98-SIE, tem-se novamente o reconhecimento, conforme exige o Conselho, suprimindo o curso de Iniciação ao Ator. Segundo a relatoria do Conselho, esse curso não estaria funcionando, apenas o de Técnico em Formação de Ator, assim sendo tal instância deliberou na sua supressão.

Segundo o Parecer 104/99-CEE, a COTEATRO, mantenedora do Centro de Artes Cênicas do Maranhão estava regular quanto ao cumprimento das normas exigidas pela Secretaria Estadual de Educação apresentando nos prazos a documentação da escola quando solicitado pelo órgão. (CACEM, 1999a).

Conforme o Parecer, até aquela ocasião a escola demonstrava um bom nível de organização, mantendo uma escrituração escolar atualizada, bem como estava instalada em prédio próprio que oferecia condições ambientais satisfatórias e corpo docente habilitado. (CACEM, 1999a).

Além disso, consta do documento que cada aluno do Curso Técnico de Formação de Ator contribuía, mensalmente, com o valor de 10% do salário mínimo vigente que devido a isso, segundo o documento, abria espaço e oportunidade de acesso àquela profissão que ainda estava, financeiramente, no acesso de um pequeno grupo. Seu valor se tornando inestimável haja vista que, naquela modalidade, era o único a ser oferecido à comunidade ludovicense.

4.3 A primeira fase do CACEM: 1997-2003

O Centro de Artes Cênicas do Maranhão começou a funcionar como escola técnica

profissionalizante de formação de ator no de 1997. E durante os seus primeiros anos sua direção foi garantida pela indicação de um membro da COTEATRO para o cargo de gestor. O primeiro gestor do CACEM foi Tácito Borralho, que, além de mentor, também foi principal articulador na criação dessa instituição.

A diretoria do CACEM foi composta por uma equipe que consistia em uma secretaria escolar, um supervisor pedagógico, um orientador educacional, um assistente social além de um bibliotecário os quais seriam contratados pela COTEATRO ou pelos órgãos ligados à Secretaria de Educação através de convênios; esses também seriam indicados pelo diretor, que segundo as narrativas foi a opção mais corrente durante essa primeira gestão.

4.3.1 A gestão/administração

Tácito Borralho é um dos mais significativos nomes da cena teatral maranhense. Em quase todos os relatos orais, escritos e documentos acerca de propostas inovadoras do teatro no Maranhão seu nome é citado como mentor ou como colaborador.

Com espírito inventivo e provocador, esse “artista-mestre-criador”, foi um dos responsáveis por uma parcela de produções teatrais e grupos que de certa maneira provocaram uma renovação no pensar o teatro no Maranhão, sobretudo em São Luís nas últimas décadas do século XX.

Tentar entender o surgimento do Teatro de Arte de Moscou (TAM) de Constantin Stanislavski, o Teatro- Escola do Vieux- Colombier de Jacques Copeau, a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, os anos iniciais da Escola de Teatro da Bahia (embora esta estivesse vinculada a estrutura universitária) de Martim Gonçalves, além das propostas de formação de outros encenadores, sem buscar a história de seus criadores e seus processos individuais de formação, é sem dúvida cair numa armadilha que implicaria num inevitável equívoco de acepções e concepções.

Em geral esses espaços de formação trazem uma carga de concepções e acepções muito forte de seus criadores, ou até mesmo de um conjunto de artistas como o caso de cias de teatro e grupos que criam escolas de formação. As ideias iniciais dessas escolas podem ao longo do tempo modificar-se de acordo com a resposta prática e teórica dos alunos e dos profissionais que lá trabalham além de proposições artísticas contemporâneas outras, que, em termos pedagógicos, podem ser eficientes ao lidar com o Teatro na Contemporaneidade. Mas inicialmente partem de uma visão particular de Teatro.

Partindo desse pensamento, observar como se processou o teatro na vida e na prática de Borralho, mesmo que de forma breve, é um fator essencial para entendermos em quais princípios o Centro de Artes Cênica do Maranhão esteve assentado nos seus anos iniciais. Sobretudo quando Borralho esteve na sua direção.

Portanto, Tácito Freire Borralho nasceu no dia 07 de agosto de 1948 na cidade de Primeira Cruz, cidade situada ao norte do Estado do Maranhão, com aproximadamente 100 km de distância da capital São Luís.

Borralho tem sua primeira relação com a Arte dramática através de dramas circenses nos circos que passavam por sua cidade quando adolescente. Foi, de maneira particular, com a imitação em companhia dos irmãos no quintal de sua casa das cenas dos circos mambembes que Tácito Borralho iniciou sua formação estética e artística no Maranhão.

A primeira atuação de Borralho, já em São Luís, foi aos 13 anos no teatro da Igreja de São Pantaleão na peça *O Mártir do Calvário*, texto de Eduardo Garrido e direção de Cecílio Sá.

Na escola, cursando o ginásio, Tácito Borralho já surpreendia seus colegas e professores com sua capacidade de criar dramaturgias, dirigi-las e ainda atuar. Aos 15 anos começou a militar na Juventude Estudantil Católica- JEC, que em seguida o levaria a estudar Teologia no Instituto de Teologia do Recife, na cidade do Recife, Pernambuco.

Contudo, sua afeição pelas Artes, culturas e saber popular redimensionou seu olhar fazendo-o não seguir a carreira de padre, mas de ator e dramaturgo, levando consigo suas encenações impregnadas de reflexões e crítica religiosa. De volta ao Maranhão em 1970 graduou-se em Filosofia na Universidade Federal do Maranhão e pós- graduação em Artes Cênicas (Mestrado e Doutorado) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

A curiosidade juvenil de tentar entender os bastidores e os engenhos do funcionamento do Teatro fez com que Borralho se abeirasse de pessoas que, doravante, definiriam sua opção estética. A veleidade pelo popular, por lendas, mitos e a crítica social figuram em suas práticas de forma latente até a atualidade.

A prática desenvolvida no LABORARTE na década de 1970-1980 fez com que Borralho fosse reconhecido nas esferas educacionais onde recebeu convites para lecionar e realizar cursos de formação a professores de escola de nível básico e instituições de nível superior.

Borralho capitaneou a ações do Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte Educação (PRODIARTE)⁴⁹ no Maranhão na década de 1970 em conjunto com o Laboratório de Expressões Artísticas.

Essa parceria com o governo do Estado e o Ministério da Educação acarretou a entrada dos primeiros profissionais de Arte nas escolas. Além disso, é importante aqui destacar “a entrada e a influência do artista na escola”; o conhecimento desse profissional foi visto como essencial na formação do indivíduo e elemento fundamental na formação de professores que já desenvolviam algum tipo de ação artística dentro das escolas.

Borralho também escreveu e dirigiu várias peças na cidade de São Luís e no Recife quando residia naquela cidade. Entre as quais podemos destacar: *O juízo final, Morte e Vida Severina, Uma meia para um par de Homens, Armação monta Armação, Antígona; O espantalho e o Mágico, Espectrofúria, Alice no País das Maravilhas, O mártir do Calvário, Um boêmio no Céu, João Paneiro; O Cavaleiro do Destino, Era uma vez uma ilha..., Quem pariu Mateus que embale, O Canto do Piaga, A onça e o bode, Show bzzzz..., Agonia do Homem; Maré Memória, Bombarquinho, A Arca de Noé, A Folia dos três bois, O Sótão, O bom malandro não morre; Preto fugido, Gibi o menino que não sabia voar, Peter-Pan, Édipo Rei, Paixão, Paixão segundo nós, Viva El Rei Dom Sebastião*.

Talvez uma das maiores características de Tácito Borralho que influenciou e ainda influencia suas produções é a sua forte ligação com o saber popular que, na sua visão, também é universal.

Desde o LABORARTE podemos perceber sua atenção às manifestações populares do nordeste, sobretudo, do Maranhão e as suas tentativas de tradução desse saber em suas obras- *Os Sete Encontros do Aventureiro Corre-terra ou O cavaleiro do Destino*, estudo ontológico do homem maranhense e sua relação com o mito; narrativa cordelesca do imaginário; *Viva El Rei Dom Sebastião* sobre o mito sebastianista messiânico visto pelo aspecto do imaginário.

No que tange às festas do Bumba meu Boi, Borralho concebe estas como ocasiões de forte teatralidade onde a corporalidade dos brincantes e seus formatos de aprendizados

⁴⁹ Em 1977, o MEC, diante do estado de indigência do ensino da Arte, criou o PRODIARTE – Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte Educação. Dirigido por Lúcia Valentim, seu objetivo era integrar a cultura da comunidade com a escola, estabelecendo convênios com órgãos estaduais e universidades. Nos inícios de 1979, 17 unidades da Federação tinham iniciado a execução de projetos ligados ao PRODIARTE. Em muitos casos dominou o populismo. Os programas de maior consistência foram os levados a efeito entre 1978 nos Estados da Paraíba (convênio com a Universidade Federal da Paraíba e Secretaria de Educação), Rio Grande do Sul (convênio com DAC-SEC) e Rio de Janeiro (convênio com Escolinha de Arte do Brasil e SEC-RJ) (BARBOSA, 2003).

como uma potência ao trabalho do ator. Esta perspectiva ainda carece de aprofundamento.

Mas um ponto muito curioso na prática e visão global de cultura desse artista é que essas concepções não são traduzidas nas ações de aprendizado do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, como veremos nas próximas páginas. Muito provavelmente tenha iniciado algum tipo de trabalho nesse sentido, porém os registros mostram que se houve não vingou.

Interessante refletir essa questão do saber popular nas escolas de formação de atores. Não nos deteremos nesta questão agora, mas é um ponto fecundo de discussão. Em geral, o saber “tradicional”, “popular” não faz parte da carga de disciplinas e saberes transmitidos em escolas de formação de atores. Temos percebido que existem escolas que estão imersas em um contexto onde o conhecimento popular de origem indígena e africana é muito forte, mas tal saber não adentra o espaço institucionalizado, quiçá um conteúdo popular europeu voltado à *Commedia Dell’Arte*.

É fato que alguns encenadores tenham trabalhado com uma ideia de interculturalidade nos últimos anos como forma de alcance de uma nova percepção física do ator em cena como, por exemplo, Peter Brook e Eugenio Barba. Mas isso não quer dizer que os automatismos culturais, que carregamos em nossos corpos, estejam diretamente, ou melhor dizendo: conscientemente ligados à epistemologias tradicionais, visto a globalização que nos incute um comportamento exógeno.

Será se, apesar dos discursos, estamos prontos para assumir o saber tradicional como uma porta com começo, meio e fim na formação de indivíduos que desejam ser artistas? Como poderemos apropriar-nos dessas práticas sem medo, sem receio de “feri-las” e transformá-las numa ferramenta potente na formação de atores do hemisfério sul com um conhecimento do Sul equilibrando-o ao do Norte? Com estas questões não queremos rivalizar o Norte e o Sul, mas tentar propor uma reflexão onde a pauta seja a equivalência e não a sobreposição de um saber em função de outro.

De acordo com o sociólogo português Boaventura Souza Santos e Meneses (2010, p. 07) “[...] toda a experiência social produz e reproduz conhecimento e, ao fazê-lo, pressupõe uma ou várias epistemologias”. Porém, Santos comenta que, nos últimos dois séculos, algumas epistemologias foram suprimidas e validadas em função de outras. Em *Epistemologias do Sul*, Boaventura Souza Santos entra num debate bastante pertinente que nos incita a refletir as epistemologias construídas e difundidas nas escolas de Teatro e no ensino e aprendizado de atores no Brasil, qual seja:

Por que razão, nos dois últimos séculos, dominou uma epistemologia que eliminou da reflexão epistemológica o contexto cultural e político da produção e reprodução do conhecimento? Quais foram as consequências de uma tal descontextualização? Haverá epistemologias alternativas? (SANTOS; MENESES, 2010, p. 08).

Féral (2004, p. 209), ao tratar da contraposição de Antoine Vitez, acerca do conhecimento transmitido nas escolas de formação de atores, aponta a crítica feita ao que ele chama de “civilização de elite”, onde esse pequeno grupo de privilegiados aprende a atuar “formas conhecidas e estabelecidas, reconhecidas e valorizadas”: formas específicas de atuação, de textos e de gêneros. Vitez, segundo Féral, opõe uma visão diferente, a da “civilização moderna”, realizada por Meyerhold onde se ensina o ator a atuar melhor com “formas conhecidas”.

Actuar “formas” o “com las formas...” es la diferencia fundamental: sin norma definida y valorizada em detrimento de otras, sino com una relatividad en la que el actor puede actuar con las formas si lo desea, donde no debe ya someterse exclusivamente a una de ellas (FÉRAL, 2004, p. 209).⁵⁰

Em suma: estamos formando atores brasileiros com teorias e métodos criados para pessoas, cultura e construção social europeia, e ainda exigimos um comportamento que atenda a tais métodos e conteúdos?

De volta ao nosso objeto, concomitante à prática dramatúrgica e de atuação, Tácito Borralho, desde a década de 1970, trabalha com elementos animados em suas encenações. A ideia de artes integradas, ideia colocada em prática pelo LABORARTE, ainda hoje pode ser percebida em suas encenações. Os elementos animados máscara e boneco são, poder-se-ia dizer, hoje a essência das pesquisas desenvolvidas por Borralho no seu trabalho, intercalando a sua prática pedagógica na COTEATRO e no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão.

No contexto da escola de formação de atores, Tácito Borralho, além de ser o diretor, também lecionava algumas disciplinas e essa dupla função foi assumida até deixar a direção da casa em 2003.

Borralho narra que sua formação (que iria influenciar diretamente sua prática no CACEM), advio de várias experiências com grupos, cursos e contatos com profissionais que deixaram marcas na sua vida profissional. O seu histórico de articulação entre sua formação e

⁵⁰ “Atuar “formas” ou “com formas...” é a diferença fundamental: sem normas definidas e valorizadas em detrimento de outras, mas com uma relatividade na qual o ator poderá atuar com as formas se o desejo, onde não deve mais se submeter exclusivamente a uma delas”.

prática pedagógica passa pelo olhar de pessoas como Glória Beutemüller, Eudósia Acuña, Hamilton Saraiva, Fanny Abramovich e Otto Prado. Este último foi um dos diretores de Borralho quando estava residindo no Recife em processo de formação em Filosofia.

Borralho lembra que, quando esteve no Recife, teve aulas com uma polonesa, cujo nome não recorda, que o fez entender os princípios básicos do trabalho físico desenvolvido pelo diretor, também polonês, Jerzy Grotowski:

Como eu aprendi (tanto é que ela usava coisas que Grotowski usava, que até hoje eu valorizo), com aquela experiência do Grotowski e tudo. As sessões eram individuais, (eram quarenta minutos). A gente fazia a expressão vocal com ela, aprendia a respirar legal, postura legal, a relaxar legal e principalmente, uma coisa que ela insistia é como estar atento à circulação do sangue; você só sabe que você está bem se todos os seus pontos de pulso estiverem harmônicos, a circulação do seu sangue está correta... (TÁCITO BORRALHO)

Essa experiência de maneira sutil foi empregada nos objetivos de Borralho em relação ao perfil almejado de ator no CACEM. Essas concepções podem ser averiguadas quando é questionado se havia uma ideia de ator a ser buscado na sua prática no CACEM, então ele responde:

Olha, eu acho que essa coisa de um perfil determinante de um ator... a gente só tinha um objetivo, e não era bem isso, era de que o ator fosse, autônomo, independente e que ele fosse criativo e capaz de não ser exibicionista, porque ele tinha que ser um “Ator Santo”, aquele ator que é capaz de pegar o texto, interpretá-lo sem ficar “representando”, sem ficar... (T. BORRALHO)

Segundo o ator e diretor polonês Jerzy Grotowski, o entendimento dado ao conceito de “Ator Santo”, seria a eliminação de todos os recursos preconcebidos, métodos, fórmulas evocados ao bel prazer do ator no sentido de encontrar uma relação hipnótica deste com a plateia. Grotowski (1992, p. 30) adverte que tais munições guardadas para serem detonadas num ou outro personagem poderiam estar carregadas de formas prontas que mais obstruiriam do que estabeleceriam uma real atmosfera de interpenetrações.

A acepção de “Ator Santo” impingida por Borralho se baseia na de Grotowski ao desejar uma libertação dos recursos físicos, apontando uma autonomia criativa e livre das camadas do egocentrismo e do exibicionismo, natureza esta que Grotowski denomina de “Ator Cortesão”. Além da influência polonesa, esse estabelecimento da santidade do ator passa por uma posição contrária ao que Borralho denominou de “escola de Reynaldo Faray”, onde “era isso, do ... sei lá, “se mostrar”, por o ego em primeiro lugar, e ficava superficial a interpretação”. (T. BORRALHO). E muitos atores estavam nesse momento vindo dessa forte

influência de Faray.

Borralho deixa mais claro o seu foco enquanto professor e diretor da escola e que muito provavelmente tentou empregar no CACEM:

E o nosso foco de interpretação era o contrário, era de uma produção atuante, o ator tinha que ser um atuador mesmo, aquele que representa, mas tendo uma visão, não só porque Brecht disse, não só porque Grotowski falou. Mas aqui mesmo, o caboclo do nosso Boi, quando ele brinca, quando ele representa, ele brinca e representa, mas ele é tão autônomo, tão livre, embora ele queria fazer rir e faz até chorar, (eu já chorei várias vezes vendo espetáculo de boi), na comédia do Boi. Ele é autônomo, ele está mostrando que ele é um “duplo”, que ele é ele mas ele é uma personagem. (T. BORRALHO).

O diretor redimensiona a perspectiva do trabalho cênico do ator e alerta que há elementos locais que podem nutrir a reflexão da postura desse ator no palco. Mencionado anteriormente, a representação dos brincantes, caboclos de pena, miolos do bumba-meboi são, para Borralho, um universo a ser explorado no teatro em São Luís.

Essa visão pouco foi colocada nas aulas das disciplinas do CACEM, mesmo tendo Tácito Borralho na direção. O alcance do popular chegava a ser temática de alguns experimentos, exercícios de sala, porém a objetivação representativa do ator não chegou a ser concretizada. Supomos que esse entendimento tenha sido amadurecido anos depois com suas experiências na academia, numa mostra clara de confusões entre o que se pensa no presente e o que se pensava no passado.

Durante toda a segunda metade dos anos de 1990 a COTEATRO celebrou convênios com a Secretaria de Educação para assegurar a manutenção da escola e o pagamento dos professores. Domingos Tourinho, que na ocasião era presidente da COTEATRO e professor do CACEM, declara em entrevista que “*o professor recebia naquele período por uma disciplina mensal o que se recebe hoje no CACEM pelo semestre, só pra ter uma ideia; a gente recebia mil e pouco pra dá uma disciplina mensal no CACEM*”. (D. TOURINHO).

Tourinho complementa o tópico dizendo: “*me sentia muito gratificado com isso, me esmerava, que eu acho que é a reação natural de quem é sempre bem pago, de fazer, de prestar o melhor serviço, então isso vem influir provavelmente na qualidade do ensino do CACEM hoje*”. Tourinho faz essa relação porque a realidade do Centro de Artes Cênicas do Maranhão após o ano de 2004, no governo de José Reinaldo Tavares, e com gestão de Antonio Padilha na Secretaria de Cultura, se modifica, gerando uma das maiores problemáticas do CACEM na atualidade que é a falta de professores e, além disso, a péssima

relação de pagamentos destes, o que atinge diretamente a qualidade do ensino na escola.

A complicada relação que começou a se estabelecer entre o CACEM e a SECMA, desde o ano de 2001, é um dos empecilhos na história dessa escola de Teatro, embora teoricamente esteja nos domínios da Secretaria de Cultura, os fatos expressam que a SECMA ainda hoje (comete-se um anacronismo aqui quanto ao recorte da pesquisa) não assumiu verdadeiramente a sua responsabilidade junto a esta escola, desviando-se quando solicitada, ou seria a maleabilidade dos gestores quanto aos trâmites da instituição?

Tourinho narra que foi a partir do Governo de José Reinaldo Tavares, com Antonio Padilha na gestão da SECMA, que houve a perda dessa boa relação pecuniária:

[...] foi exatamente em 2004 que o secretário daquele período pediu pra ver essa planilha achou um absurdo, caríssimo e não quis bancar essa planilha, então ele fez os cálculos e ele propôs uma planilha, num era 1/3 daquilo que se recebia, que a aquele calculo tava errado, que não sei o que, eu fui argumentar com Tácito, fui conversar com Tácito, mas [...] nós não tínhamos força diante da instituição, então o secretário disse, é isso que ele vai pagar é isso que ele pode pagar, então é isso que vai ser, então assim, caiu absurdamente o valor de pagamento de professor. (D. TOURINHO).

Tourinho situa o ano de 2004 como o momento da quebra de convênios e relações, onde a partir de então, a escola passa a seguir as mesmas diretrizes que os demais órgãos da Secretaria de Cultura.

Em resposta a essa reformulação, o ex-secretário de Cultura do Maranhão diz que “na época que Tourinho entrou a gente também não tinha recursos suficientes para levar pra frente muita coisa, o estado passou por uma crise pesadíssima”. E essa “muita coisa” podemos incluir o pagamento dos professores do CACEM. Porém no meio desse debate há um ponto que é necessário esclarecer quanto à origem da verba para pagamentos dos professores.

Durante a década de 1990, segundo os discursos analisados para esta pesquisa, a verba que era utilizada para o pagamento dos professores do CACEM era oriunda de convênios com a Secretaria de Educação e não de Cultura, mas tudo indica que, quando o CACEM se oficializa como instituição estatal (2001), essas verbas passaram a ser viabilizadas pela Secretaria de Cultura, realizando esses cortes e convênios com a Secretaria de Educação quando acaba o governo de Roseana Sarney e é sucedido pelo de José Reinaldo Tavares.

Sobre a assunção da SECMA da responsabilidade sobre as ações do CACEM e a sua transferência para um novo espaço, Maria Raimunda Fonseca Freitas (Mundinha) narra questões bastante esclarecedoras que nos ajudam a entender o cerne do problema:

Como é um órgão governamental, foi pouca coisa, a gente não tinha nada, alguns textos. A secretaria que equipou todo o prédio e foi simplesmente os alunos mudarem de endereço a essa altura já era reconhecido, já autorizado, então em termos de burocracia não mudou muita coisa, continuou com os professores. Ai nesse período o que mudou foi deixou-se de fazer o convênio com a Secretaria de Educação para o pagamento dos professores e a secretaria assumiu isso, só que assumiu como até hoje na ilegalidade, até hoje nós vivemos numa ilegalidade, porque aí pra chamar um professor aí tem que sei lá, arranjar uma forma de pagar. (MARIA RAIMUNDA FREITAS)

Bem, antes de debatermos e deslindarmos as teias burocráticas e burocratizantes que permeiam a instituição Centro de Artes Cênicas do Maranhão, vale apena voltar um pouco no tempo e verificar como foi o procedimento de aproximação do CACEM, mantido até então pela COTEATO, com o governo do Estado do Maranhão, até então gerido pela Governadora Roseana Sarney.

Em meio aos anuais pedidos de renovação de convênios com Secretaria de Educação, uma carta denominada de “Exposição de motivos nº 02/99” de 14 de Junho de 1999, realizou um pedido à então governadora Roseana Sarney no sentido de que viabilizasse a inclusão do Curso Técnico de Formação de Ator na gerência da SECMA. A Carta diz que “atendendo a recomendação do então titular da pasta da Educação, Deputado Gastão Vieira”, a COTEATRO empenha-se nesse momento na transformação do seu Curso Livre em curso de Formação de Técnico de Ator, em caráter profissionalizante, supletivo de ensino médio.

A indicação sugerida pelo secretário seria benéfica, pois estreitaria a relação COTEATRO/SEDUC/SECMA, proporcionando a manutenção da única escola profissionalizante de artes cênicas no Maranhão. Interessante observar que a COTEATRO ainda usa o termo “Curso livre” no ano de 1999, mesmo já tendo se consolidado enquanto escola desde 1997.

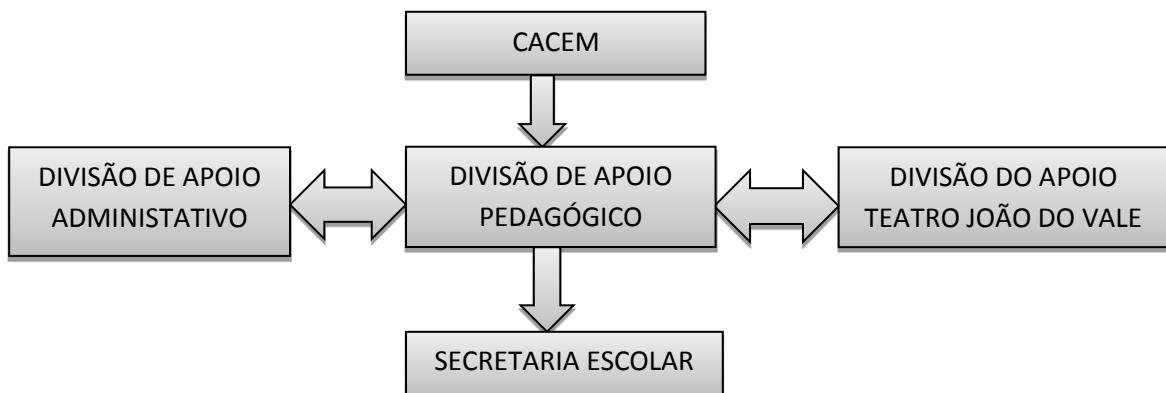
Após essa solicitação, a COTEATRO se posicionou sugerindo a absorção do CACEM ao Sistema Oficial de Ensino no estado. Além dessa carta, a COTEATRO elaborou todo um plano estratégico de mudanças de sua sede na Rua Portugal para Rua de Santo Antônio, nº 106, prédio onde havia funcionado durante alguns anos a Escola Estadual de Música do Maranhão.

4.3.2 A proposta de absorção à esfera estatal

Segundo a COTEATRO, a administração e as atividades escolares do Centro estariam concentradas nesse novo espaço; além disso, havia a proposta de englobar à sua

estrutura o edifício e equipamento do Teatro João do Vale e que serviria como espaço laboratorial de encenação e equipamento para estágio supervisionado dos formandos do CACEM, assim como espaço para desenvolver uma política de Difusão da Produção Cênica do Estado, podendo implantar uma ação eficiente de formação de plateia. A estrutura sugerida a SECMA para o CACEM a partir de sua absorção à gerência do Estado foi:

FIGURA 8- Estrutura administrativa do CACEM.



Fonte: Maranhão (1999b, p.2)

Esta proposta da COTEATRO provocou a criação de cargos públicos que deveriam ser preenchidos pela Secretaria de Cultura; essas cargos comissionados deveriam ser criados para suprir as novas necessidades da casa, sem os quais tal estrutura não se poderia concretizar. Dentre os cargos comissionados podemos destacar: 1) Diretor do Centro de Artes Cênicas do Maranhão; 2) Chefe de divisão administrativa; 3) Chefe da Divisão de Apoio Pedagógico; 4) Chefe da Divisão do Teatro João do Vale e 5) Secretário Escolar.

Para funções gratificadas deveriam ser contratados: Assistente do Diretor do CACEM, Secretário do Diretor do CACEM, Assistente da Divisão Administrativa, Assistente da Divisão de Apoio Pedagógico, Assistente da Divisão do Teatro João do Vale.

No que tange ao corpo docente, 20 cargos efetivos de professor deveriam ser criados para suprir essa demanda, conforme algumas especificidades: 13 Professores de Arte, que poderiam ser de nível médio e 07 professores com a denominação Arte e Cultura que deveriam ter nível superior em Educação Artística ou Pós-Graduação Stricto Sensu.

Para o espaço que passaria a ser uma parte fundamental na formação dos atores no CACEM, o Teatro João do Vale, alguns cargos necessitariam de profissionais que estivessem aptos para manejá-los os aparelhos cênicos dessa casa, sendo assim fundamental os cargos de: Iluminotécnica, Cenotécnica, Maquinista, Eletricista e Sonoplasta. A proposta da nova estrutura advertia que, sem tais profissionais e estrutura administrativa, o CACEM não

poderia funcionar a contento e que, indubitavelmente, deixaria de prestar um serviço de qualidade à sociedade.

Tácito Borralho demonstrou sabedoria ao acessar um espaço que tinha sido reformado momentos antes para agregá-lo à estrutura do CACEM. Em texto escrito, em 21 de dezembro de 2001, o crítico Ubiratan Teixeira afirmou que o Teatro João do Vale estava “dignificado”, em meio a tantas decepções. E que isso significava “uma alma a menos no purgatório das decepções”. (TEIXEIRA, 2012, p. 204).

O crítico aproveitou o espaço para falar sobre a importância desse teatro para as Artes cênicas em São Luís, traçando um breve histórico:

De um proletário depósito de açúcar montado pelo empresário Hildo Rocha na década de 60, do século passado, purificado por um incêndio para acertos de conta, o espaço chega a essa confortável e bem equipada casa de espetáculos já com história: foi ali, no primitivo “canarinho” do começo dos anos 90 do XX, ainda “depósito” adaptado, que foi criado um dos projetos que melhores frutos deu no campo da MPM, o fantástico “MPM de Cara Nova”, que revelou muitos dos talentos que por aí estão alegrando a cidade o mundo e abrigou por vários anos o grande encontro anual de teatro do estudante maranhense. (TEIXEIRA, 2012, p. 204-205).

Ubiratan Teixeira deixa claro na sua escrita que o teatro havia sido há pouco tempo reformado e entregue aos artistas locais. Antes da reforma em fins de 1990, esse espaço era conhecido como “teatro canarinho”, depois foi renomeado em homenagem ao cantor e compositor da cidade Pedreiras, Maranhão, João do Vale. Esse teatro funciona até o momento desta pesquisa na Rua da Estrela no Centro Histórico de São Luís, Bairro Praia Grande.

Somado a outro pequeno teatro, o Teatro Alcione Nazareth, a cidade contaria com espaços para fruição de artistas locais e com “espaço o suficiente para trazer de volta ao teatro local, o público de São Luís- que pela falta de um teatro permanente, perdeu o hábito de ir ao teatro”. (TEIXEIRA, 2012, p. 205). A partir dessa afirmativa de Ubiratan Teixeira podemos questionar-nos, bem, mas e a casa de espetáculos de referência no Maranhão, o Teatro Arthur Azevedo, não estava aberto todo esse tempo aos artistas e produções locais?

Por trás, como um dos acontecimentos concomitantes às ações do COTEATRO com a criação do CACEM, as incessantes tentativas de consolidação de um espaço de formação de atores, de formação de plateia e espetáculos outros ocorrendo pelos bares, cantos e ruas da cidade de São Luís, se tem um episódio bastante interessante e que ainda hoje demanda uma pesquisa para tentar entender o que de fato ocorreu, porque ocorreu e como ocorreu. De 1991 a 2004, o Teatro Arthur Azevedo foi gerido pelo Carioca Fernando Bicudo que à medida que projetava esse teatro para o mundo enquanto casa de espetáculo, se

igualando às mais modernas da América Latina, quiçá do continente americano, fechava suas portas para artistas e produções locais. Tal suposta postura de Bicudo lhe rendeu o título de “*Persona non-grata*” em São Luís. O imaginário ludovicense acerca desse episódio na cidade é bastante confuso e contraditório; portanto, necessitaria de uma reflexão aprofundada para entender essas relações.

Sobre tal situação Ubiratan Teixeira faz um comentário, estabelecendo um comparativo entre a abertura do Teatro João do Vale para a arte local e o Teatro Arthur Azevedo com abertura apenas para artistas de outras cidades: O “*João do Vale*” reabre teatro: competente, honesto, adequadamente equipado, distinto e, sobretudo, entregue a quem não vai discriminhar, nem espoliar, nem chantagear, nem obstacular o processo artístico local. (TEIXEIRA, 2012, p. 205).

Desde o ano de 1991, quando o Teatro Azevedo estava passando pela maior de suas reformas até hoje, modificando vários aspectos de seu estilo interno do século XIX, e modernizando várias de suas estruturas de palco e de luz, Fernando Bicudo esteve à frente da casa. Este com um currículo que transita entre cargos de chefia da Petrobrás e negociações na Companhia Vale do Rio Doce, além de um vasto repertório de espetáculos teatrais, Óperas e eventos internacionais. Em 2004, Bicudo foi defenestrado do cargo acusado de desvio de verba.

Esse diretor permeia o imaginário ludovicense como o sujeito que fechou as portas do mais imponente teatro maranhense para a classe artística local. Bem, mas essa história está cheia de mistérios e contradições, necessitando de uma lupa isenta de emoções para clarear os fatos ainda hoje obscuros.

Ao contrário de Fernando Bicudo, segundo Ubiratan Teixeira, Tácito Borralho implantou uma política de abertura no Teatro João do Vale. Assim sendo, esse local estaria aberto “[...] a todos que façam teatro, só aceitará espetáculos que se comprometam a cumprir, no mínimo, temporada de três meses”. (TEIXEIRA, 2012, p. 205). O crítico completa, o tópico afirmando que, finalmente, o Teatro maranhense tem sua casa de espetáculo.

No que concerne a todo esse conjunto, a toda essa estrutura proposta, a COTEATRO logrou sucesso frente ao governo do Estado, e com o Decreto de nº 18.194/2001. Freitas (2010, p.20) reorganizou o Centro de Artes Cênicas do Maranhão dentro da esfera do governo, sendo gerido a partir de então pela Secretaria de Estado da Cultura. Acerca desse processo, Antonio Padilha, que, antes de ser oficialmente secretário, substituiu Luiz Bulcão, o então gestor da SECMA no governo de Roseana Sarney, quando este esteve de férias, narra:

[...] Tácito Borralho que me convidou porque o sonho dele era instituir o Centro de Artes Cênicas, eu não sei se já existia alguma coisa assim meio que informal, [...]. Eu lembro que ele me levou um projeto e depois preparamos um decreto e eu levei a governadora, na época Roseana Sarney. E foi falar com ela e explicar pra ela que gostaria que ela assinasse o decreto de criação do Centro de Artes Cênicas de São Luís do Maranhão, muito pouca explicação né! era uma coisa assim tão factível que ela não criou muitos obstáculos, eu expliquei a ela tudo, o que a gente pretendia com isso, que o Maranhão já tinha uma tradição de bons atores e muito teatro na época.[...], o argumento é que esse novo Centro de Artes Cênicas iria impulsionar a ação das artes cênicas no Maranhão. E lembro que a gente já tinha o curso de educação artística, mas não ainda focado para a área de artes cênicas, não havia ainda habilitação, havia Educação Artística de um modo geral (ANTONIO PADILHA)

Após a aprovação da SECMA pela absorção do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, a COTEATRO transferiu suas atividades para a nova sede. Porém, antes do CACEM assumir aquele espaço, a Escola de Música já havia deixado o lugar para ocupar outra sede; assim o casarão já estava bastante deteriorado, demandando reformas e cuidados especiais, mas, contudo apesar disso, o CACEM ocupa o espaço. Acerca das condições físicas do casarão, Domingos Tourinho narra:

[...] nesse período estava completamente abandonada fisicamente porque o prédio tava já abandonado pela escola de música que tinha ido pegar um outro prédio na rua da estrela já algum tempo, então tinha assim mato dentro da escola, trepadeiras descendo pelos foros, tábuas caindo, num estado de total abandono. (D. TOURINHO).

É importante ressaltarmos que a mudança de sede do CACEM não representou apenas uma mudança de espaço. Mas, sim, de estrutura administrativa. Não seria mais a COTEATRO a responder pelas atividades da casa, mas o Estado. Refletindo a partir das narrativas cedidas em entrevistas, é quase unânime a opinião que nos leva a pensar que as relações com a sociedade, com os artistas, com a formação e até os objetivos da escola se esvaem. Então, seríamos simplistas se encararmos essa mudança de espaço apenas na perspectiva da espacialidade.

O novo espaço carrega consigo uma série de problemáticas que, se já existiam na sede da COTEATRO, na Rua Portugal, vão-se ampliar na Rua de Santo Antonio. O que diz Maria Raimunda Fonseca Freitas (Mundinha), acerca da “ilegalidade” da escola ainda viver na “ilegalidade”, começa justamente nesse momento. A ilegalidade não no sentido jurídico, mas no sentido do abandono da SECMA que se vai refletir no perfil e na opinião recorrente na cidade de São Luís quando se trata do CACEM. Lio Ribeiro faz um comentário bastante pertinente acerca dessa mudança, porque se sai de um espaço, localidade estratégica do poder e da visibilidade artística para centrar atividades numa rua escondida, comprimida e num prédio que não estava bem de suas estruturas:

Eu nunca entendi porque é que o CACEM, que mesmo precariamente, ele iniciou mesmo como CACEM na Praia Grande, sede da COTEATRO, tava ali naquela sede da COTEATRO, tava na Praia Grande, com as articulações e os espaços junto aos poderes de decisão das pessoas que tavam na COTEATRO, no CACEM junto aos gestores públicos da época, nunca entendi exatamente, porque que o CACEM foi pra rua de Santo Antonio na antiga sede da escola de música, ora se não servia mais para a escola de música porque passaria a servir para a escola de teatro, ou seja, se não servia mais para uma escola porque que né? E aí se a escola é de teatro porque tirar essa escola da área onde se respira teatro que é a Praia Grande? Eu nunca entendi isso. (L. RIBEIRO)

Lio Ribeiro, que durante vários anos foi professor do CACEM, questiona a localização da nova sede da escola, as razões que levaram a COTEATRO a transferir essa instituição de um espaço movimentado, culturalmente, de fácil acesso, para outro de difícil acesso e pouco iluminado e movimentado.

A Rua Portugal, rua onde funcionaram as aulas do CACEM durante a década de 1990 até 2001, fica exatamente na região povoada por turistas, artistas, além de museus, barracas de artesanato e artefatos locais, bem como a própria Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão. Os narradores desta pesquisa atribuem à localização um dos fatores do alto índice de evasão na escola, além da pouca presença do público nas atividades propostas por essa escola. O espaço que não contribui com a visibilidade da escola e que repele visto que é um lugar escuro e de pouco movimento, vulnerável a assaltos⁵¹.

Lio Ribeiro complementa sua percepção, enquanto docente dessa casa nos seus primeiros anos sob gerência do Estado: “*E nunca vi nenhum movimento de quem sempre esteve à frente do CACEM de reverter isso, pelo contrário as pessoas se acomodam*”. (L. RIBEIRO) Para Ribeiro, ter encontrado um local onde pudesse acomodar os materiais da escola, levou a estagnação das ações dos dirigentes da escola. Apesar da forte crítica à localização da escola, Lio Ribeiro, ao se referir aos variados problemas encontrados no CACEM, diz que “*lá é apenas um dos pontos, aliás, o menor de todos, isso é o de menos*”. (L. RIBEIRO)

Bianka Marques, que foi aluna do CACEM em 1999, afirma que “*ele ficou um tanto deslocado, o prédio não te dar credibilidade*”. A estrutura física e localização são dois fatores que Marques pontua em sua fala para creditar à falta de credibilidade da escola na cidade.

Para além das críticas, Freitas (2010, p.21) explicita que o prédio, ocupado pelo CACEM, configura-se como um espaço relativamente grande e interessante para as atividades

⁵¹ É a violência, em todos os seus aspectos, uma das causas (a cidade de São Luís inchou) do afastamento do público, variável por si só um campo vasto de pesquisas.

da escola. Obtendo salas amplas, disponíveis para atividades teatrais, porém alerta que nem todas estariam em condições de comportar aulas de teatro, em geral coletivas, o inverso de aulas de música, que na sua maioria os alunos passam pelo processo de formação na individualidade. Os discursos comparativos são sempre realizados, a escola de música sai de um espaço para ir a outro, mas sempre mantendo certo grau de aceitação da sociedade ludovicense; a escola de Teatro, iniciou suas atividades em um espaço, começou a ganhar projeção, mas desembocou em uma posição de “descrédito”. Por que creditar à localização como um dos fatores da pouca visibilidade da escola, da pouca frequência do público se antes funcionava no mesmo espaço uma escola que a cada ano tinha muito mais projeção no mercado artístico maranhense? Aqui temos um problema que requer uma reflexão mais precisa e aprofundada.

Nessa perspectiva, abriremos um parêntese para pensar um pouco as relações e as distinções entre essas duas escolas.

4.3.3 Mistérios entre a Escola de Teatro e a Escola de Música

Ao realizar as conversas e entrevistas sobre a construção histórica da escola objeto dessa pesquisa, inevitavelmente em vários momentos o CACEM foi colocado em comparação com a Escola de Música Lilah Lisboa. Essa comparação nos leva a intuir que isso se deu devido a alguns aspectos que igualam essas escolas, mas que durante os anos levou uma ao “prestígio”, ao “respeito da sociedade” e outra não, apesar de que na década de 1990 a incursão dessa última no cenário artístico ludovicense fosse citada por vários entrevistados.

A Escola de Música do Estado do Maranhão foi criada em 13 de maio de 1974, pelo Decreto de Lei nº 5.627, a qual foi reconhecida pela Resolução 274/81, do Conselho Estadual de Educação. Em 18 de abril de 2001, essa escola obteve sua sede fixa num casarão colonial do século XVIII, na Rua da Estrela, no Bairro da Praia Grande, no Centro de São Luís⁵². Antes de se instalar no endereço citado, essa escola estava instalada no Solar da

⁵² Nesse novo prédio, alunos, professores e público passaram a contar com uma estrutura de salas de aulas e auditório com 180 lugares, climatizado, onde acontecem concertos, recitais, palestras e shows. Única escola de ensino público regular de Música do Estado, o quadro docente do EMEM é formado por 37 professores que se dividem em 21 cursos. A formação da EMEM é de Técnico em Música, com duração de cinco anos, incluindo formação geral em música, conteúdos teóricos específicos e prática em instrumentos. A Escola de Música funciona nos três turnos, acolhendo crianças a partir de oito anos de idade, jovens e adultos. Os alunos recebem aulas teóricas e de instrumentos de corda, sopro, piano, bateria, percussão e canto, em três aulas semanais. As crianças principiam com a Introdução Musical e a clientela adulta inicia com Percepção, além de outras disciplinas como História da Música, Harmonia, Música de Câmara, Música Popular Folclórica e o Estágio (ROCHA, 2012, p. 32).

Baronesa de São Bento, na Rua de Santo Antonio também no Centro Histórico de São Luís. Quando essa escola deixou de funcionar na Rua de São Antonio, o CACEM tomou posse e se estruturou naquela casa, mudando-se da sede da COTEATRO na Rua Portugal para o prédio novo na Rua de Santo Antonio no ano de 2004.

As duas escolas estão sob a direção e gestão da SECMA. São escolas técnicas, são escolas de Arte e que em vários momentos de suas histórias passaram por dificuldades quanto a apoios financeiros e estruturais. Para problematizar as razões de uma escola ser “bem sucedida” e a outra ser motivo de “desconfianças”, aos narrativas conseguidas na pesquisa fazem os seguintes questionamentos:

Por que quando a Escola de Música abre seleção faz fila dobrando a Praia Grande? Por que há menos instabilidade do corpo docente na Escola de Música e no CACEM tem? (LIO RIBEIRO) Por que a Escola de Música tem visibilidade e a de teatro não? (M. R. F. FREITAS)

Antonio Padilha, que foi secretário de Cultura, é músico. Foi diretor da Escola de Música e é professor desta instituição. Provoca-nos com algumas colocações quando questionado acerca da sua visão sobre o CACEM durante a sua gestão.

[...] acho que a diretoria pensava a escola de artes cênicas como uma escola livre, sem essa preocupação de uma institucionalização, estruturação, de regras, programa, currículos, e transformar num centro de ensino de 2º grau, por exemplo, nunca houve. (ANTONIO PADILHA)

Antonio Padilha afirma em entrevista que não houve empenho, por parte da mantenedora da escola-teatro, de transformar realmente o CACEM numa escola profissionalizante. Bem, vamos dividir essa fala em duas partes: a primeira, sobre a real intenção de se ter uma escola profissionalizante de teatro. Conforme narram os entrevistados e comprovados seus discursos em documentos e rascunhos dos membros da COTEATRO, essa Companhia de Teatro desde a criação do Curso Livre de Formação de Atores tentou buscar a institucionalização, a formalização do Curso de Teatro por ela promovido. Os constantes pedidos de renovação de convênios, a absorção da casa à esfera governamental para facilitar essas transições pecuniárias, etc., são sinais desse interesse da COTEATRO numa instituição regulamentada na cidade de São Luís.

Segundo, quando o Padilha diz que “*a diretoria pensava a escola de artes cênicas como uma escola livre*”, podemos interpretar sua fala da seguinte maneira: ainda hoje a escola de Teatro trabalha na aceitação de alunos que não estão preocupados em ser profissionais do

teatro, mas, sim, usar o teatro para outros objetivos, nesse sentido o grau de disponibilidade física e intelectual é, sem dúvida, comprometido:

[...] a pessoa ia pro centro de artes cênicas a maioria pra fazer artes cênicas como um complemento do seu estudo, até hoje você ver, por exemplo, se fizermos um levantamento no Maranhão, quantas escolas de artes cênicas existem e quantas escolas de musica existem? (ANTONIO PADILHA)

A discutível estrutura da escola e qualidade técnica dos alunos do Centro de Artes Cênicas do Maranhão poderiam ser pensadas pelo viés do rigor técnico e intelectual na admissão dos alunos, se sua proposta inicial não tivesse sido pensada com objetivos distintos. Como já discorrido, o mentor Tácito Borralho criou o CACEM justamente para atender não só a pessoas de teatro, mas à comunidade que quisesse ter acesso ao Teatro.

Entretanto, no desenvolvimento histórico da casa, outras ações foram tangenciando e modificando os planos iniciais acometendo a escola num profundo paradoxo de objetivos. Por exemplo, se em 1999 a escola deixou de oferecer o curso de Iniciação de Ator e passou a oferecer e se dedicar a oferta do Curso Técnico em Formação do Ator, se ações anteriores e posteriores a essa visavam à formação do ator, por que a escola ainda insistiu em manter suas portas abertas aos “curiosos do teatro”, ou ao que queriam lançar mão dessa ferramenta para outras atividades e não com objetivos diretamente relacionados à cena? Esse, portanto, se revela, em conjunto com a localização, ao seu abandono pela SECMA, outra problemática do Centro de Artes Cênicas do Maranhão que se vai arrastar até a atualidade.

Embora tenhamos comparações, não podemos deixar de ponderar a longa carreira histórica da escola de Música⁵³em relação à de Teatro. Uma traz consigo um histórico e presença no mercado artístico ludovicense, pois já vinha de um processo de construção e estruturação, além de ter um ponto bastante importante para essa instituição e para a classe de músicos no Estado do Maranhão, que é ter tido um representante dessa linguagem na Secretaria de Cultura como gestor, enquanto que a outra na década de 1990, ainda estava nascendo e se experimentando.

Nessa primeira fase da construção histórica do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, essa escola teve como principal articulador e mentor de suas ações o ator, diretor e dramaturgo Tácito Borralho, que com sua perspicácia e apoio de sua companhia de teatro construiu um importante espaço de reflexão e formação de profissionais do Teatro.

⁵³ Acrescenta-se o prestígio e ajuda simbólica da SCAM (Sociedade de Cultura Artística do Maranhão) dirigida a princípio pela prestigiada educadora musical Lilah Lisboa de Araújo.

Independentemente das identificáveis lacunas, essa sem dúvida foi uma das mais importantes ações no cenário teatral ludovicense na década de 1990. Essa ação se estendeu aos anos iniciais dos anos 2000, e necessitou de outras estratégias para superar as dificuldades sociais, culturais e, sobretudo, políticas para se manter viva, agora sem a presença forte e influente de Tácito Borralho.

4.4 A segunda Fase do CACEM: 2004-2007

Esta segunda fase de reflexões acerca das ações administrativas e políticas que lançaram fios que foram tecendo o perfil do CACEM e sua história compreendem as ações de 2004 a 2007. As razões desse recorte giram em torno da entrada e primeira gestão do segundo gestor do CACEM, Domingos Tourinho, assim como o ambiente político que de maneira bastante peculiar se apresenta como contexto macro. De maneira objetiva influenciam as ações micro desse nosso objeto de estudo.

4.4.1 Perpassando caminhos da gestão no advento de uma nova escola

O senhor acha que um curso facilita o fazer teatral? D.T. Só facilita. Pois te dá conhecimento técnico, conhecimento teórico e, a partir daí, você começa a se desenvolver. Não há em nenhuma profissão, hoje, algum progresso se não for através do estudo, de cursos que possibilitem o aperfeiçoamento daquilo que você está pretendendo trabalhar. Então, o curso é extremamente necessário. (LEITE, 2007, p. 276).

Domingos Elias Sousa Silva (Domingos Tourinho) antes de ser membro da COTEATRO e diretor do CACEM, há muito estava presente no cenário teatral ludovicense.

Domingos Tourinho nasceu em 1957 na cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão. Suas primeiras investidas no Teatro começaram na infância participando de grupos de jovens na igreja que frequentava. Em 1973, Tourinho fez sua primeira participação em festival de teatro promovido pelo Centro de Ensino do Maranhão (CEMA) onde encenou a peça *O Caso dos Pirilampos*, de autoria de Maria Clara Machado.

Com esse espetáculo o grupo do qual participava foi premiado no Teatro Arthur Azevedo, proporcionando a esse ator o seu primeiro salário no teatro. Em entrevista ao jornal *O Estado do Maranhão*, no dia 07 de março de 2003, no caderno *Perfil*, Domingos Tourinho relata que a sua passagem pelo CEMA, quando cursou a 7º e a 8º série do Ensino Fundamental, foi fundamental para que seguisse carreira artística, pois, segundo ele, a escola

estimulava os alunos no campo das Artes, sobretudo promovendo festivais de Música e Teatro. De acordo com a entrevista cedida ao jornal, Tourinho diz que o CEMA foi o responsável por revelar vários artistas na cidade, tanto do Teatro quanto da Música, como, por exemplo, Josias Sobrinho, César Teixeira, Ronald Pinheiro, entre outros. (TOURINHO, 2003).

Segundo o mesmo jornal, apesar de seguir carreira no Teatro, Tourinho acreditava ter vocação para a Medicina, realizando alguns vestibulares para essa área, porém sem sucesso. Decidiu, portanto, fazer uma tentativa em uma área próxima à Medicina: Análises Químicas. Com esse curso conseguiu ser absorvido pelo mercado.

Mas a paixão pelo Teatro o acompanhou, possibilitando sua participação em alguns grupos de teatro na cidade de São Luís. Em 1974, Tourinho participou de um processo seletivo para participar do grupo LABORARTE, entretanto o grupo não o aprovou. A partir de então ele atuou e dirigiu em outros grupos como o GETEL (Grupo de Teatro Livre), o TEA (Teatro Experimental Anilense). Anos após sua primeira tentativa, Tourinho finalmente conseguiu trabalhar no LABORARTE, com a peça *Mártir de um Calvário*, sob a direção de Cecílio Sá. Em 1989, militou nos “espetáculos agregadores de elenco” junto a Tácito Borralho e que criou a COTEATRO, *A Arca de Noé* e *Édipo Rei*, ambos da COTEATRO e direção de Tácito Borralho. Esse último espetáculo propiciou uma grande projeção do ator na cidade, a partir de então sempre solicitado a participar de vários outros trabalhos.

Na década de 1980 Domingos Tourinho começou o seu envolvimento com o movimento político no Teatro, sendo tesoureiro da Federação de Teatro Amador no Maranhão nos anos de 1981 e 1982, posteriormente, foi presidente da Federação em 1985 e 1986. Na década de 1990, Tourinho foi presidente da Companhia Oficina de Teatro e nos anos 2000, diretor do Centro de Artes Cênicas do Maranhão de 2004 a 2014. E é justamente nos primeiros anos de sua gestão, de 2004 a 2007, que nos detemos agora, realizando, quando necessário, alusões às ações anteriores ligadas ao CACEM.

A posse de Domingos Tourinho na direção do CACEM foi matéria da imprensa local, que aproveitou para fazer entrevistas, saber quem era o novo diretor e quais eram as suas propostas para a escola de Teatro.

Já em 2003 parecia que já se sabia que Tourinho iria assumir a escola de teatro, pois o Jornal *O Estado do Maranhão* no dia 07 de março realizou uma entrevista que ocupou uma página inteira, trazendo o perfil do artista, sua vida e participação em espetáculos, além de sua formação acadêmica.

O jornal *Diário da Manhã* anunciou no dia 27 de fevereiro de 2004 a posse do novo diretor, que seria nesse mesmo dia à noite (19hs) no Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Além disso, o jornal referiu que Tourinho já era professor da casa já algum tempo e que naquela ocasião estaria substituindo o professor Tácito Borralho, visto que este último não poderia mais continuar no cargo porque havia entrado para o quadro de professores efetivos da Universidade Federal do Maranhão, com dedicação exclusiva.

O *Diário da Manhã* destaca três pontos que são pertinentes para nossa pesquisa: a sua boa aceitação na “classe cênica” de São Luís, as metas do novo diretor para a casa e a indicação de Tourinho ao cargo por Antonio Padilha.

O jornal ressalta que Tourinho durante a sua carreira no Teatro, em São Luís, gozou de um bom relacionamento com os atores, os diretores, além de professores quando esteve atuando como docente nos níveis fundamental e médio nas escolas. No interior do Estado construiu boas relações com os professores e artistas, visto que, durante a década de 1980, participou ativamente do movimento político teatral maranhense.

Entre as propostas de dinamização do CACEM, o diretor explica em entrevista ao jornal *Diário da Manhã* que iria estender as ações do CACEM para as demais cidades do Maranhão, capacitando atores, artistas com cursos, palestras, seminários ações de formação para atender e melhorar as atividades teatrais no interior do Estado.

Tourinho pretendia criar mais festivais de Teatro, além de melhorar o já existente Festival de Teatro Estudantil, promovido pelo CACEM, desde a sua criação, integralizar mais escolas de nível básico, envolvendo e incentivando o teatro nas escolas. Esses festivais, segundo Tourinho, aqueceriam as produções e o movimento teatro no Estado do Maranhão com apresentações não só nos espaços convencionais como também nas praças e nas cidades.

Outra ação do novo diretor seria a realização de reparos e pequenas reformas na estrutura física da escola, pois, segundo ele, “[...] o prédio está muito maltratado, a estrutura física não está comprometida, mas a parte aparente, pintura e esquadrias das janelas precisam de um reparo e isso nós temos que fazer logo para não deixar piorar”. (O DIÁRIO DA MANHÃ, 2004, não paginado). Naquela ocasião Tourinho recebeu a escola com exatamente 80 alunos matriculados, com aulas de segunda a sexta das 18h30 às 22h.

O jornal *O Imparcial*, do dia 02 de março de 2004, realizou uma entrevista completa com o recém-empossado diretor do CACEM, onde tentou esmiuçar cada projeto/promessa para essa gestão que estava começando. Cunhado pelo jornal como “o grande expoente do panorama atual das artes cênicas do Estado”, Tourinho explicitou o seu projeto, dizendo que as ações iniciais começariam com a identificação das cidades do interior

que tinham uma dinâmica teatral consistente, sistemática e trabalhar com esses grupos. Esse trabalho estaria sustentado na capacitação dos artistas no intuito de desenvolver o trabalho já desempenhado no local para se obter uma melhor performance cênica. Seriam pequenas oficinas, pequenos cursos que capacitariam esses atores locais.

Em relação ao Festival Maranhense de Teatro Estudantil, Tourinho acreditava, e com o aval do secretário de Cultura, na duplicação do festival, porém o segundo estaria mais aberto a outras produções, de profissionais do Teatro. Manter-se-iam as relações com as escolas com projetos de teatro e sua apresentação no teatro no período do festival, mas o novo festival abraçaria mais produções que não estariam no contexto escolar.

Quanto à reforma o projeto, este já estaria tramitando na Secretaria de Cultura, e que naquele mesmo ano a escola passaria por reparos na sua estrutura.

É interessante perceber que em nenhum momento Domingos Tourinho se remete às questões pedagógicas e estruturais internas da escola. As mudanças ocorreriam, segundo nos leva a pensar os depoimentos do diretor, a apenas à esfera relacional entre escola e sociedade. Projetos internos com objetivos de redimensionamento das atividades de formação dos alunos inexistem nos discursos desse diretor.

No discurso de posse, com a presença de Alexandra Tavares, primeira-dama do Estado do Maranhão e Antonio Padilha, secretário de cultura, Domingos Tourinho reafirmou seu compromisso com as Artes cênicas no Maranhão, e recebeu total apoio das autoridades presentes.

Como já discorrido neste trabalho, a direção do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, a partir de então, era indicada pela Secretaria de Cultura através de cargo comissionado e não mais pela COTEATRO. Nessa perspectiva, foi apontado o nome de Domingos Tourinho para ocupar essa pasta e dar continuidade às atividades da instituição.

Sobre a indicação de Tourinho para assumir a direção do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, Antonio Padilha explicita:

[...] eu não lembro quem estava no Centro de Artes Cênicas, mas assisti uma performance de Tourinho lá no museu, ele fez uma performance belíssima e eu já conhecia algum trabalho dele, e eu falei: “olha eu acho que nada melhor que o Tourinho para assumir a direção do centro de artes cênicas” (A. PADILHA).

Em entrevista ao jornal *O Imparcial* do dia 02 de março de 2004, Domingo Tourinho diz que o secretário já havia conversado com ele e que em outros momentos já tinha cogitado seu nome para assunção de cargos no governo. Nessa entrevista Tourinho afirma que

a não ocupação desse cargo se deu “por questões técnicas e por outras questões que não vem ao caso”. (SÁ, 2004).

Dessas informações podemos apreender que já havia uma afeição de Antonio Padilha pelo trabalho de Domingos Tourinho, e que mesmo que outros nomes pudessem ser sugeridos para o cargo de diretor do CACEM, dificilmente seriam aceitos.

Segundo o Projeto Político Pedagógico do Centro de Artes Cênicas do Maranhão do ano de 2004, a dinâmica de trabalho do CACEM consistiria na linha de pensamento de uma gestão democrática. O termo “democratização do ensino” é uma constante nesse documento, frisando a importância da desburocratização do papel do administrador que se preocupava apenas com a manutenção do prédio, preenchimento de papéis e suprimento de recursos humanos e materiais. A nova gestão, segundo o PPP da escola, passaria a ser a grande articuladora de ações de todos os segmentos, a condutora dos projetos da instituição, priorizando as questões pedagógicas, mantendo o ânimo de todos na construção do trabalho educativo.

De acordo com o Projeto Político Pedagógico de 2004, essa gestão entendia o papel da “democratização” também na perspectiva da partilha de “[...] decisões com a comunidade escolar, sabendo-se que quando se instala a gestão democrática, as respostas adequadas para lidar com [...] ideias diferentes surgem no cotidiano”. (CACEM, 2004, p.15).

Há um forte apelo na inclusão e na aplicabilidade homogênea do conhecimento na escola no sentido da garantia da absorção do conhecimento pelo aluno e na sua utilidade no dia-a-dia.

4.4.2 Reciclando os cacos do Solar da Baronesa: refletindo os cacos estruturais da cultura

O Plano Político Pedagógico da CACEM, feito em 2004 com base em informações do ano de 2003, traz uma série de dados acerca da estrutura física e material da escola e como essa escola está organizada.

O documento nos diz que a escola obtinha em suas dependências: 05 salas de aula, 4 salas/oficinas (teatro de bonecos, cenografia e caracterização/produção, Iluminotécnica), 1 auditório, 1 sala de vídeo, 1 biblioteca, 4 banheiros, 1 secretaria, 1 sala de diretoria, 1 sala de professores, 1 cantina, 1 depósito).

Em relação à estrutura física do casarão em que está instalada a escola, a maioria dos entrevistados para esta pesquisa diz que a aquele prédio é ruim ou que não comporta uma escola de teatro: “*ora se não servia mais para a escola de música por que passaria a servir*

para a escola de teatro?" (LIO RIBEIRO).

O espaço físico da escola desde os anos 1990 quando funcionava na sede da COTEATRO sempre foi uma questão discutível para os alunos e professores que estiveram envolvidos com a escola. Mas, a partir de 2001, a problemática se intensificou, haja vista que as tramitações para se ter uma reforma ou mesmo reparos na casa dependeria e depende do orçamento da Secretaria de Cultura.

Domingos Tourinho define como “não vontade política” as inúmeras, segundo ele, solicitações para reformar a casa ou até mesmo realizar pequenos ajustes na estrutura da casa. Nessa perspectiva ele salienta:

Mas a gente sempre enfrentou essa, que eu chamaria de não vontade política por parte do poder que assume a secretaria e aí eu não digo especificamente o secretário ou secretária, mas eu digo toda uma conjuntura, toda uma estrutura de poder que entra na secretaria. [...] Eu acho assim que uma diferença fundamental da gestão anterior para minha gestão é na gestão anterior tinha um governo que era simpático à gestão, e não conseguiu aproveitar, eu até digo que nosso companheiro não conseguiu porque..., por exemplo, se pedisse uma pintura, se pedisse uma limpeza e tal, teria conseguido se pedisse um valor maior teria conseguido, eu, a primeira experiência de gestão em 2004 eu pedi logo, nesse período de 2004 a 2006 eu pedi duas pequenas reformas na escola (D. TOURINHO).

Daiana Roberta⁵⁴, que foi aluna do CACEM, nessa ocasião complementa:

[...] eu lembro que desde 2005, a gente falava desse prédio da reforma desse prédio e nada de sair reforma, por exemplo, na gestão de Tácito foi limpo todo o prédio pra se usar o espaço, uma casa histórica que tinha sido a escola de música do maranhão e abrigou o CACEM, mas tinha a promessa de ser reformado, então desde o tempo que eu saí até hoje não entrou na reforma, ta na promessa de entrar no PAC, então é o passado e o presente que se misturam (DAIANA ROBERTA).

⁵⁴ Entrevista com Daiana Roberta concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 10 de setembro de 2015, em São Luís, Maranhão.

FIGURA 9- Corredor superior do CACEM



Fonte: Arquivo pessoal

FIGURA 10 - Pátio do CACEM



Fonte: Arquivo pessoal

É importante entendermos que há um conceito de “cultura” subjacente às ações da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão que é preciso ser debatido. Embora o Estado do Maranhão tenha tido inúmeras entradas e saídas de secretários de cultura, uma questão sempre se manteve intocável e sem visibilidade, a ideia de cultura ou as ideias de cultura que se têm

priorizado ou que se pretendem priorizar. Provavelmente, um dos grandes impasses que travam essa relação política do CACEM com o Estado seja a não compreensão das “metas e objetivos” de cada governo.

Nessa perspectiva podemos refletir que a cidade de São Luís, no final dos anos 1980 e início dos anos de 1990, passou por uma série de transformações que perpassaram tanto a esfera estrutural quanto cultural da cidade. Porém, é importante frisar que, a partir desse momento o nome “São Luís”, para os olhos dos governantes, numa perspectiva cultural, se restringiu a uma área de 60 hectares tombada pelo Governo Federal na incumbência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), segundo a Proposta de Inclusão do Centro Histórico de São Luís na lista do Patrimônio Mundial da UNESCO em 1996, correspondente ao Bairro da Praia Grande, área em que foi instalado o nosso objeto de pesquisa, o Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Esta foi a área considerada “cultural”, mas aqui aproveitamos o espaço para registrar que a cidade, como um todo, teve e tem formas de Arte ainda hoje desconhecidas e não estudadas.

Estas conjecturas culturais são alimentadas pela imposição e consequente legitimação política de determinados grupos políticos que inseriram no pensar coletivo dos ludovicense e, sem temor de generalizações, dos maranhenses, os conceitos de “cultura”, e para além deste o de “identidade cultural”, que até a atualidade são expressos de forma indiscriminada no cotidiano e, insistente, reproduzidos pelos meios de comunicação na cidade. No entanto, quem diz o que é Cultura? Por que diz? Para que define? E a serviço de que ou de quem? Atendendo a que preceitos e interesses classificam um determinado grupo e sua identidade? Aqui temos então duas questões: a cultura e como a ideia de cultura é construída a partir de interesses do poder. Bem, não pretendemos realizar elucubrações acerca de conceitos de Cultura, mas vale a pena abrir um espaço aqui para que nossas discussões nesta pesquisa se expressam com mais clareza.

Os conceitos de Cultura e Identidade são amplos e múltiplos, demandando assim um longo espaço de reflexão, mas, em São Luís, tais conceitos foram imbricados de tal maneira a ponto de limitar algumas dessas formas como legítimos representantes da identidade maranhense. Vale lembrar que tais manifestações sempre existiram, entretanto foram apropriadas pelos discursos de políticos⁵⁵ como a única a merecer atenção e valor e a única a expressar o imaginário cultural da cidade.

⁵⁵ Os contrários políticos se expressam vigorosamente a ponto, diz-se, de um governo entrante mandar cortar luz e água de uma instituição cultural supostamente contrária ao governo opositor.

Nesse sentido, o antropólogo Ruben George Oliven, em *Violência e Cultura no Brasil*, ao realizar uma reflexão sobre a dinâmica cultural no Brasil nos anos 1980, parte da perspectiva de que é a partir da década de 1920 com a Semana de Arte Moderna, como já havíamos feito em pequeno comentário no primeiro capítulo, que começaram os processos de apropriação das manifestações culturais ligadas a classe dominada pela classe dominante como símbolos da identidade nacional. Oliven (2010, p.85) diz:

[...] percebe-se (...) um processo através do qual manifestações culturais, que se originam nas classes dominadas, e que são inclusive inicialmente às vezes reprimidas, passam a ser apropriadas pelas classes dominantes e através de um processo de manipulação de seu significado são transformadas em símbolos nacionais. Exemplos disto são o samba, o tema da malandragem, a Umbanda, a feijoada, manifestações que tiveram origens populares e que foram posteriormente transformadas em símbolos nacionais.

O autor traz uma discussão bastante esclarecedora quanto à questão da “identidade cultural” no Brasil nos anos de 1980, década de “[...] continuidade de processos e mudanças que já vinham acontecendo no interior do Brasil”. (OLIVEN, 2010, p. 80). Nesse bojo, Ruben George Oliven propõe-se refletir acerca do que nos é apresentado enquanto identidade nacional e como as diferentes classes sociais de fato estariam contribuindo para a criação dessa concepção, além de pensar qual classe teria sido a felizada a ser escolhida como representante da identidade nacional.

Assim, o que em outrora se considerava enquanto cultura, sobretudo a europeia e depois a norte-americana (Estados Unidos), agora passa para um plano de valorização das raízes dos dominados, mas essa valorização é feita de forma “nostálgica e frequentemente ufanista”. (OLIVEN, 2010, p. 81). A Cultura Popular, expressão ampla, que em grande parte dos discursos ludovicense remete e sugere a uma única atividade cultural, passou a ser protegida contra os ataques do progresso que poderiam desfigurá-la, adotando-se uma atitude paternalista e museológica.

Interessante pensar que, quando o antropólogo Ruben George Oliven expressa tais pensamentos acerca dessas questões, não é tão difícil encontrarmos exemplos locais e próximos que exemplificam tais ideias. A Era do “Maranhão Novo”⁵⁶ de José Sarney e seu legado à filha Roseana Sarney, no “Novo Tempo”⁵⁷, entendeu bem o que é a apropriação

⁵⁶ Maranhão Novo foi como intitulado o projeto de governo de José Sarney no Maranhão (1966-1970) fundamentado na concepção de modernização capitalista da economia do Estado. Dentre as finalidades desse projeto estavam a prosperidade, a modernidade e o desenvolvimento com Justiça social.

⁵⁷ Novo Tempo foi a denominação dada ao projeto de governo de Roseana Sarney onde aliou elementos da política econômica, social a política neoliberal em seu governo de 1994 a 2002.

cultural enquanto mecanismo de legitimação de Poder.

De acordo com a jornalista e pesquisadora em Ciências Sociais, Letícia Conceição Martins Cardoso (2008), umas das maiores justificativas implícitas e explícitas nos discursos de José Sarney, quando esteve no governo do Estado do Maranhão na segunda metade da década de 1960, foi a “ruptura com o atraso”, sob as ideias desenvolvimentistas que agora são colocadas por ele. Para o então governador o Estado estava imerso em total estado de “decadência” nos setores da economia e da cultural e que a partir de então necessitava retornar ao seu lugar de brilhantismo que outrora ocupou na política, na literatura e na cultura, hipoteticamente, desfeito pelo governo de Vitorino Freire. (CARDOSO, 2008, p. 43). O Dicionário Histórico-Bibliográfico Brasileiro (apud CARDOSO, 2008, p.44) nos mostra o cenário de êxodos que depois deu início à confluência de manifestações culturais na capital maranhense:

Sintonizado com os interesses da política nacional desenvolvimentista, o Governo Estadual teve o apoio amplo do presidente militar Castelo Branco. A partir daí, é iniciada no Maranhão a implementação de uma infraestrutura econômica e social sem, todavia, contrariar os interesses dominantes do Estado, especialmente dos latifundiários. [...] recebia em audiências diárias dezenas de pessoas de variados setores da população. [...] provocou uma revolução administrativa , em que os investimentos duplicaram, aumentando em 2.000% o orçamento do Estado. O chamado “milagre maranhense” incluiu, entre outros empreendimentos, a construção de quinhentos quilômetros de estradas asfaltadas e dois mil quilômetros de estradas de terra; a construção do Porto do Itaqui e o planejamento da cidade industrial; a criação de uma rede de telecomunicações cobrindo 85 municípios; o aumento de cem mil para 450 mil das matrículas escolas; inauguração, com uma assistência de cem mil pessoas, da ponte do São Francisco, sobre a foz do rio Anil.

Bem, aqui temos um quadro de benfeitorias realizadas em um único mandato, que ironicamente reverte o quadro social e econômico, conforme a citação, em um Estado que estava em total “abandono” e “decadência”. Esse quadro de possível ascensão atrai bastantes pessoas do interior do Estado e que partir de então, deixa para traz uma série de atividade e costumes e vai para São Luís onde o “progresso é latente”.

Ainda segundo Cardoso (2008), nesse contexto de êxodo rural, as famílias percebem nas tradições culturais uma chance de evocação das suas origens, sua terra de origem, um retorno, mesmo que simbólico, aos costumes deixados para traz. Nessa perspectiva, esses sujeitos, que saíram de seus espaços, exercem suas práticas culturais como forma nostálgica e também de resistência. As circunstâncias sociais, políticas e econômica os impulsiona a se colocarem, a se impor enquanto críticos e enquanto artistas.

Na chegada à cidade, uma mistura de manifestações do interior com as já existentes na capital gera um processo de negociações nas diversas instâncias sociais e políticas para afirmarem-se, plasmando, assim, a ideia de “identidades culturais”. (HALL, 1997).

Apesar de não ser nosso foco de discussão, abriremos uma breve amostra de como as diversas identidades culturais passaram por tensões, para entender nas próximas páginas que mesmo utilizando um termo genérico “Cultura Popular” pelas diversas formas de comunicação de massa e discursos políticos, esta está imbricada de identidades que constantemente estão em tensão/negociação.

Porém Cardoso (2008) aponta que tal situação é atenuada e até mesmo extinta da realidade ludovicense no Governo de José Sarney, tomando aqui um posto de “homem do povo”, político que estava do lado das classes dominadas, que sempre esteve em socorro dos mais humildes. O *status* atribuído ao Governador Sarney como principal agente da mudança de mentalidade do maranhense conjugando, assim, o seu projeto maior, o “Maranhão Novo”⁵⁸, com a intenção não apenas de modernizar, de desenvolver a estrutura econômica e político-administrativo do Estado, mas também “modernizar/desenvolver” as mentalidades, o que envolve a dimensão simbólica dos indivíduos. (CARDOSO, 2008, p. 46).

Essas relações entre política e cultura popular/identidade cultural não estão sendo realizadas a esmo, pois entendemos que a mentalidade acerca do conceito de Cultura, criada e consolidada nos governos ora mencionados são, portanto, até hoje, utilizados nas campanhas e no senso comum ludovicense do que seja cultura. Aqui, não estamos almejando a retirada dessas manifestações no cenário maranhense, visto que são de uma beleza autêntica e realizadas com bastante afinco de seus agentes, porém é importante problematizar tais relações e como estas estão diretamente ligadas ao Centro Artes Cênicas do Maranhão no campo estrutural e de valor simbólico de legitimação de poder de um grupo que domina e determina o que deve e o que não deve ser considerado para fins artísticos e culturais na cidade de São Luís. Muitos governos já sucederam os mencionados aqui⁵⁹, mas a impressão que deixam é que as famosas “mudanças” prometidas em palanques não passam pelo campo da cultura, que continua se organizando e entendendo que Teatro, Dança, Circo, Literatura, Cinema, apenas para citar alguns, não se configuram como formas legítimas de *marketing* de seus governos e inversão da realidade social e econômica do Estado.

⁵⁸ Slogan retomado por João Castello Gonçalves em termos de “Castello é gente nova para o Maranhão novo”.

⁵⁹ O de Jackson Lago propugnava uma “Cultura socialista”.

Dando um salto para os anos de 1990 percebemos um conceito claro da ideia de Cultura, sobretudo no Governo de Roseana Sarney, conceito que vai permear, como até hoje, as decisões acerca das políticas culturais. Para Cardoso (2008), que fez uma análise minuciosa nos relatórios das atividades da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA) nos dois mandatos ao governo do Estado do Maranhão de Roseana Sarney (1995-1998 e 1999-2002) a concepção e a gestão de Cultura do primeiro governo de Roseana permeia a ideia de “erudito”, de “belo” que deveria passar por um processo de preservação pelos órgãos estatais, sobretudo, pelas mãos de intelectuais. Intelectuais como Nauro Machado, poeta maranhense de grande notoriedade na cidade de São Luís, foi um dos assessores da secretaria nessa ocasião.

Um dado interessante é que Roseana Sarney repetiu uma estratégia realizada tanto pelo ex-presidente Getúlio Vargas nos anos de 1930 e 40 (com Celso Magalhaes, Aluísio de Azevedo, Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha) quanto por seu pai, José Sarney, na década de 1960, (com Ferreira Gullar, Bello Parga, Carlos Madeira, Reginaldo Telles, Domingos Vieira Filho, Bandeira Tribuzi, Lucy Teixeira entre outros) de realizar alianças com intelectuais como forma de validar seus discursos e suas ações, estas às vezes pessoalmente outras discursivamente.

E o tom impresso nesse momento segundo os relatórios da SECMA (1995, 1996, 1997 apud CARDOSO, 2008) acerca do entendimento de cultura foi a de Patrimônio no primeiro mandato e de Cultura Popular no segundo mandato. Os significados dados a tais formas de manutenção da tradição foram o alvo que por muito tempo e ainda hoje permeia o imaginário dos representantes de órgãos da Cultura como se apenas estes fossem concebidos como cultura. (CARDOSO, 2008, p. 83).

De volta aos anos de 2004 a 2007, depois de oxigenarmos as ideias acerca do conceito de cultura na realidade ludovicense, podemos depreender pelo perfil do secretário de cultura, que a linguagem Música tenha sido uma das grandes frentes de trabalho desse gestor.

No extremo do que Domingos Tourinho chama de “não vontade política”, Antonio Padilha refuta, não diretamente este, mas de forma geral, dizendo que é preciso não ser “acomodado” e com receio de secretário, e diz:

Eles têm receio, receio. Eu nunca tive medo de secretário [...] eu não tinha medo de ser botado pra fora por isso eu era audacioso, mas eu vejo que depois os meus colegas, até quando eu era secretário, eles não gostavam de levar problemas, de se indispor com secretário, queriam era se garantir no cargo o que significa ficar quieto, e não é isso (A. PADILHA).

É importante ter essa pessoa nos órgãos, porque os recursos não veem sozinhos, se você não tá ali, em cima, sendo chato. Um diretor de órgão não tem que ser simpático e aqui na nossa cidade, no nosso estado, eu não sei como é lá fora, mas na nossa cidade nós vemos que os diretores de órgãos, em geral eles são colocados ali e ali eles têm medo de sair, ele não tem embate com o secretário com a pessoa que está acima dele (M.R.F. FREITAS)

Engraçado porque eu acho que todos os gestores acabam virando mestres de cerimônia da Secretaria de Cultura, todos, e assim, essa relação às vezes pode atrapalhar na reivindicação, acomoda. Eu não sei, é porque nessa nossa área, essa coisa do ego, do prestígio de ser diretor da escola de teatro. Não sei de a coisa tá trabalhada na cabeça. [...] eu tenho medo que isso possa atrapalhar essa relação de postura política (GILSON CÉSAR).⁶⁰

A estrutura física e material de uma escola de Teatro regida pelo Poder público requer um diálogo contundente entre quem está na direção e as instâncias macro que deliberam acerca desta. Embora se tenha, *a priori*, uma boa relação e até mesmo uma afeição pessoal entre ambos os gestores, faz-se necessário um distanciamento. Podemos pensar também aqui que as relações políticas nem sempre são fáceis de manejar, visto que, quando Tourinho em sua narrativa se refere à gestão anterior e afirma que esta poderia ter tido sucesso em suas solicitações para a casa, credita a uma boa relação fraterna entre Borralho e Roseana Sarney um possível sucesso de uma ação.

Questionado sobre se haveria algum tipo de subsídio para as manutenções básicas do CACEM, Tourinho responde: “*existe porque isso foi demonstrado por ele, eu acho que existe para todo o órgão, eu não sei se essa verba ela é real ou se era...*”(D. TOURINHO). Ele salienta a possibilidade de haver verbas para as instituições, que isso foi demonstrado no governo seguinte quando Joãozinho Ribeiro esteve na pasta de secretário de cultura. Porém, essa questão de ter ou não verbas perpassa pelo discurso de vários narradores como um entrave que impede várias ações na escola.

Dentre as várias problemáticas e que de alguma maneira atingem o bom desempenho dos professores e profissionais do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, há a falta de pagamento destes.

Na segunda metade dos anos 90 até o ano de 2001, a COTEATRO, para conseguir garantir o salário dos professores do CACEM, lançava mão de convênios com a Secretaria de Educação. Tais verbas serviam para se ter o mínimo desejado de professores na casa, além da Companhia retirar do seu caixa outro montante conseguido com outros projetos de espetáculos para complementar essas despesas. Mas, com a inclusão da escola à estrutura da SECMA, esse pagamento foi monopolizado por essa instituição, mas com constantes faltas de

⁶⁰ Entrevista com Gilson César concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 04 de setembro de 2015, em São Luís, Maranhão.

diálogos e atrasos, resultando na saída de vários profissionais da escola.

Domingos Tourinho narra que, na gestão de Roseana Sarney, onde o deputado Gastão Vieira ocupava o cargo de secretário de educação, os valores disponibilizados para realizar o pagamento dos professores do CACEM eram mais robustos, embora feito por vias de convênios. Nesse sentido ele narra:

[...] no período anterior que ainda era na COTEATRO nós nos amparávamos financeiramente para pagamento de professores na secretaria de educação. Eu lembro que o secretário de educação, que eu sou muito grato a ele por conta disso, era Gastão Vieira. Gastão Vieira, Tácito tinha uma proximidade com ele conversou com ele e nós erámos pagos pela secretaria de educação, nós não erámos pagos mensalmente, regularmente, então erámos pagos, acho que semestralmente, e às vezes três meses, quarto meses, mas a maioria das vezes semestralmente, só que semestralmente uma quantia que supera até o pagamento de hoje que o professor contratado possa ter pro Centro de Artes Cênicas (D. TOURINHO).

No discurso de Tourinho podemos perceber um ponto bastante positivo para a COTEATRO quando se destinava a solicitar algo a algum órgão do governo naquela ocasião: a forte influência de Tácito Borralho, influência esta que advinha não por caminhos turvos, mas por este diretor ter uma relação de amizade com os gestores, nos casos de Gastão Vieira e Roseana Sarney. Com essa colocação não estamos retirando a vocação e a habilidade de Borralho na construção de argumentos e projetos para que suas ideias pudessem concretizar-se.

Outro dado extraído da narrativa de Tourinho é que antes do CACEM ser absorvido pela SECMA, os professores da casa recebiam seus salários semestralmente, e não mensalmente como ficou estabelecido a partir da inserção da escola no governo. Esses valores, os quais Domingos Tourinho diz que eram satisfatórios, foram definitivamente redimensionados quando Antonio Padilha assumiu a pasta na SECMA, pois acreditava que havia uma discrepância de valores em relação ao que ocorria na escola de música.

Sobre o tempo de trabalho para se receber o salário no CACEM, Maria Raimunda Fonseca Freitas (Mundinha Freitas) diz que “*você passa o ano todo lá ministrando as aulas e só final do ano que recebia o pagamento. Essas coisas de secretaria, de governo, essas coisas que nós sabemos bem como são*” (M.R.F.FREITAS). A professora corrobora o já discorrido anteriormente neste trabalho: a sua a “ilegalidade” da escola. No sentido de que a SECMA não se sente responsável pela escola, e assim, se mostra indiferente.

Freitas narra em entrevista, que esse “novelo de lã”, quanto ao pagamento de profissionais do CACEM a fez se afastar da casa durante algum tempo já nos anos 2000:

Umas das minhas saídas daqui foi essa questão de pagamento, porque tudo era feito, por exemplo, os professores tinham que esperar o projeto de São João da secretaria, o projeto de Natal da secretaria pra embutir o pagamento dos professores e das professoras. Então todos os anos era isso. Então passou, ao invés de receber anualmente passou a receber semestralmente. E com isso tem-se muitos problemas porque existem pessoas que não tem um emprego, que não é funcionário do estado, que não tem um emprego, que realmente depende. Vem pra cá porque gosta, as pessoas ainda tem uma grande, claro uma grande maioria dentre esses realmente não tão nem aí pra nada, mas assim, muita gente, muitas pessoas que vieram pra cá como professores e professoras, pessoas que vinham até porque gostavam mesmo porque sabiam... as condições do material, o data-show que nós temos, a qualidade péssima, um micro-sistêm, então uma série de coisas e que todo mundo fica fazendo jogo de cintura, isso aí também interfere na qualidade, claro. E aí claro que vem uma ou outra pessoa com uma formação não bem amarrada. Então é isso. (M.R.F.FREITAS)

Mundinha Freitas nos dá um panorama para entendermos como eram feitos, e ainda são feitos até hoje, os mecanismos para se ter um professor na escola de teatro. Da fala de Mundinha, podemos depreender certa incoerência com o que Domingos Tourinho citou, pois questionado sobre a origem da verba que supostamente existiria e que eram destinadas aos órgãos da Cultura no Estado, esse diz que um dos secretários, Joãozinho Ribeiro, apresentou um plano onde havia uma verba específica para cada casa, entretanto, Mundinha Freitas narra que os valores eram embutidos nos projetos macro do Estado, como as festas de Carnaval e São João, e desses valores uma parte era destinada para as ações dentro do CACEM. Se levarmos em conta a afirmativa de Mundinha Freitas, podemos concluir que o atraso constante no pagamento dos docentes se ocorria essa razão, pois esses valores são liberados apenas uma única vez durante o semestre.

Outro ponto destacado na fala de Freitas é que a existência de professores no CACEM se deu de duas formas: uma, por vias de contratação e outra por transferência de setor.

Desde 2001 o CACEM contrata professores para lecionar na instituição. Essas às vezes eram feitas de forma semestral. Porém, a permanência e a saúde das relações nem sempre era estáveis, visto que esses profissionais dependeriam financeiramente desse trabalho, mas que nem sempre eram correspondidos. Como afirma Freitas: “*vem pra cá porque gosta*”.

A outra forma de obter professores no CACEM pode ser vislumbrada na narrativa de Domingos Tourinho:

[...] eu sei que tem no quadro da secretaria uma pessoa formada nessa área, nessa área e nessa área que é afim com o nosso órgão eu peço para o Recursos Humanos me trazer aquela pessoa e eu negocio com a pessoa horário e dias que ela vai frequentar em troca do dinheiro que ela já recebe, ela não recebe nada a mais por prestar o serviço de professor, ou professor de sala aula para o curso de formação

de atores, é muito pouco que o funcionário recebe, ele continua recebendo a mesma coisa como se ele tivesse em outro órgão durante cinco dias na semana de segunda a sexta, só que lá a negociação que se faz é o seguinte, professor o senhor só vem dois dias ou três dias na semana, dois dias e meio e aí nos outros dias você é dispensado para você nos fazer o favor de receber esse dinheiro e não nos pedir mais nada, é como se a gente tivesse dizendo isso pra ele, então é assim é o salário mínimo com algum adicional que o funcionário já tem (D. TOURINHO)

Segundo Tourinho há uma negociação entre os funcionários do quadro da Secretaria de Cultura que tem certa atividade ou simpatia pelo teatro para exercer cargos de professores ou outras atividades na casa. Infelizmente, uma parcela significativa desses funcionários se misturou aos que trabalham com paixão, e criam um ambiente que deveria ser de criação num espaço semelhante a qualquer gabinete de resoluções burocráticas de secretarias de Estado.

Acerca de uma possível parceria com a Secretaria de Educação para transferir os professores com formação em teatro que quisessem ir para essa escola, Tourinho narra:

[...] nós ainda conseguimos numa administração aí que uma professora do quadro da educação pudesse está no quadro do centro de artes cênicas, só que a educação ela está em defasagem de profissionais dessa área dentro do quadro para suprir o estado. Então nenhum secretário quer abrir mão de um profissional que é vinculado diretamente a sua secretaria para uma outra secretaria e isso não fui eu que consegui isso é uma de diálogo de secretário com secretário, consegue para mim que a professora fulana de tal e ela não perca a incentivo da sala de aula (D. TOURINHO)

Esta seria uma das possibilidades de amenizar essa querela da contratação de docentes para a escola de teatro, no entanto, segundo a citação acima, há defasagem desses profissionais em todos os setores, tanto na educação quanto na cultura, em outras palavras, o setor que ainda tem um certo número de professores de teatro, a SEDUC, não abre mão desses profissionais para que sejam transferidos para outro órgão. Tourinho reforça o argumento dizendo que, quando há essa tramitação, os professores ou profissionais ligados à Educação perdem um bônus no seu salário, haja vista que a SEDUC comprehende que esse profissional não está exercendo a sua função originária em sala de aula na educação básica e isso complexifica cada vez mais essa possível relação. Bem, é nesses termos que podemos enxergar a ilegalidade da escola, que ainda hoje, apesar de estarmos no referindo ao início dos anos 2000, “*tem que sei lá, arranjar uma forma de pagar*” (M.R.F.FREITAS).

Por trás de toda essa teia embaraçada, podemos concluir que os professores, que estiveram e ainda estão formando os futuros atores do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, muitas vezes não são artistas, quiçá admiradores da Arte. E isso é uma parcela que precisa ser discutida e que define, fundamentalmente, as linhas de pensamento da formação de

profissionais dos palcos. Artistas que não são formados por artistas? Eis uma questão.

4.5 Dos Porões aos Mirantes da pedagogia: entendendo as memórias, os desafios e as reflexões da formação ator no CACEM

A espacialidade do CACEM, tanto na antiga quanto na nova sede, configurou-se como um espaço de felicidade, de acolhimento, de trocas, mas também foi o propiciador de tensões e sujeiras, que irremediavelmente foram habitar os porões da história de cada aluno, professor ou funcionário que passou por essa casa.

O filósofo Gaston Bachelard comprehende a metáfora “porões”, em linhas gerais, como as intrigas subterrâneas, são as múltiplas redes nas galerias dos porões, por um grupo de celas muitas vezes fechadas a cadeados. Segredos, meditações dos segredos das mais íntimas intrigas subterrâneas. (BACHELARD, 1988, p. 211). Verticalmente oposto ao porão de uma casa está o Mirante, espaço no andar superior, geralmente no ponto mais alto de um casarão colonial, feita para enxergar ao longe a chegada de estrangeiros, mas também um espaço de controle, de retiro, de reflexão, da solidão, assim como o da maturação das ideias.

Ao escolhermos uma casa, que nos atrai, Bachelard nos diz que encontraremos nela matizes singulares e diversos que ora se interconectam ora se desconectam, eis ai a complexidade das realidades mais profundas de uma casa. “É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”. (BACHELARD, 1988, p. 200).

Pensando na introjeção de valores que uma casa poderá incutir no sujeito, implicando na sua decisão futura se recolherá no seu porão ou no seu mirante/sótão, faz-se necessário refletir numa tentativa de construção e entendimento do processo pedagógico do Centro de Artes Cênica do Maranhão ao longo dos anos e identificarmos quais porões, casas e mirantes/sótãos refletiram na configuração dessa instituição.

Nessa tentativa buscarmos alcançar as principais atividades, processos e procedimentos pedagógicos dessa casa dentro dos limites propostos de recorte da pesquisa.

Pensar a Pedagogia em uma escola de Teatro não é tarefa simples, ainda mais quando essa reflexão está sendo acompanhada de uma tentativa de sistematização histórica dessa escola. Alguns elementos, devido às imprecisões da memória, podem nos levar-nos a concluir ou até afirmar, erroneamente, quando tais elementos chegam de forma equivocada. Portanto, assim como estamos fazendo até agora, os procedimentos pedagógicos passaram por uma análise e comparação com documentos encontrados nesta pesquisa.

As inúmeras mudanças políticas, econômicas, sociais, além do amadurecimento de algumas ideologias, interferiram, profundamente, nas novas concepções instauradas no teatro no século XX. As duas grandes guerras, a depressão econômica de 1929, as revoluções ocorridas no território russo que se expandiram e propagaram suas ideias pelo mundo, além da crescente tecnologia, não podem ser desvinculadas das novas possibilidades propostas no teatro e no tipo de sujeito demandado a partir de então.

Nessa linha de pensamento, o ator, sujeito construído por tais mudanças, necessitará de um novo comportamento na cena na sua inter-relação com o texto, com o público e com a espacialidade.

Os chamados “renovadores do Teatro”, no século XX, criaram cada um a seu modo, uma sistemática de formação de atores, que estava para além do colocar-se bem na cena ou declamar um texto. Esses “encenadores-pedagogos” desenvolveram práticas que, amalgamadas de outras tradições e também criadas a partir de um instinto criador para resolução de problemas imediatos, estabeleceram um lugar de criação de um “ator completo”, cuja formação a partir de então não se daria apenas verbal ou física, mas igualmente intelectual e moral, na intenção de direcioná-lo a uma nova poética da cena.

Segunda a pesquisadora Josette Féral, na França, Copeau, Dullin e Jouvet, foram os primeiros a assinalar a necessidade de uma formação sistemática do ator, em reação ao ensino que se praticava na maioria dos institutos. Esse pensamento deu origem ao que ficou conhecido como “teatros-escolas, teatros-laboratórios” os quais Grotowski, Barba e que, segundo a autora, Mnouchkine e Brook hoje são herdeiros. (FÉRAL, 2004, p. 168-169).

Féral afirma que, embora cada proposito do Teatro tenha trilhado caminhos distintos para obter seu intento na cena, um aspecto se assemelha a todos eles e que Eugenio Barba traduz como “Ethos”, conforme mencionado no Capítulo II.

Este aprendizaje pasa, sin duda alguna, por un conocimiento de su propio cuerpo y de sus límites, a fin de ir cada vez más lejos, pero también pasa por un trabajo sobre sí mismo que efectúa el actor. A propósito de eso, Barba habla de la aquisición de un “ethos”, noción central para todos los reformadores del entrenamiento. “Ethos” como comportamiento escénico, es decir técnica física y mental, como ética de trabajo, como mentalidad modelada por el entorno: el lugar humano en el cual se desarrolla el aprendizaje. (BARBA, 1999 apud FÉRAL, 2004, p. 173)⁶¹

⁶¹ Esse aprendizado passa, sem dúvida alguma, por um conhecimento de seu próprio corpo e dos seus limites, afim de ir cada vez mais longe, mas também passa por um trabalho sobre si mesmo que efetua no ator. A propósito disso, Barba fala da aquisição de um “ethos”, noção central para todos os reformadores da formação. “Ethos” como comportamento cênico, é dizer técnica física e mental, como ética de trabalho, como mentalidade modelada pelo ambiente: é o lugar humano no qual se desenrola a aprendizagem. (tradução livre).

Esse aprendizado do *Ethos* gerou um arsenal de discussões sobre o *onde* adquiri-lo no começo do século XX e ainda hoje é motivo de debates entre os pesquisadores que se ocupam de temáticas relativas à formação do ator. O *Ethos* compreendido na perspectiva de um conjunto de condutas que auxiliarão as ações de um indivíduo pode ser apreendido por meio de três circunstâncias no que se refere ao ator: na escola, no grupo e na relação entre mestre e aprendiz. (FÉRAL, 2004).

Partido desse pressuposto de um comportamento aprendido, para que o ator consiga desenvolver com eficácia seu desempenho cênico, podemos começar a pensar no contexto local quem são esses atores e com quais propósitos se direcionavam para uma escola de formação, no caso do Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

Não distante do perfil e do procedimento adotado para admitir alunos no Curso Livre de Formação de Atores, o CACEM desde 1997 até 2007 adotava, invariavelmente, a seleção por meio de testes práticos de improvisação de cenas e textos escritos para selecionar alunos. O procedimento: um texto escrito, uma cena improvisada através de sorteio de tipos, foi seguido durante todos esses anos. Nessa metodologia, a banca conseguia ter uma noção do nível de leitura, de disposição cênica e criatividade de cada candidato.

No que diz respeito ao perfil dos alunos, há certa polêmica quanto à característica dos alunos que decidiam realizar as provas do CACEM e conseguiam a aprovação nesse processo seletivo. Procedências variadas podem ser constatadas através de documentos e narrativas dos entrevistados.

Lauande Aires⁶², que foi aluno da segunda turma do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, narra a sua convicção na profissão e sua decisão e postura, quando quis entrar para o curso de formação de atores do CACEM:

Não foi o que sobrou, teatro, mas o fato das outras coisas terem sido eliminadas permitiu que eu focasse, que já desde os 17 anos vinha com uma meta. [...] e ai eu entrei no teatro, eu já entrei na escola de teatro já muito focado no que eu queria, era fazer teatro e isso facilitou muito o processo porque eu entrei muito curioso sem conhecer nada de literatura, de bibliografia, mas com uma bagagem de fazer, tanto no campo dramatúrgico, quanto no campo da encenação, no campo da atuação e aí ao entrar na escola isso se refletiu em trabalho porque eu entrei com muita vontade com disposição de tempo, [...] com uma visão profissional, que a escola me passava, que eu ia sair profissional, era dali para um registro na carteira, para uma aposentadoria, para um trabalho de grupo, eu já pensava nisso e acredito até hoje (risos) (LAUANDE AIRES)

⁶² Entrevista com Lauande Aires concedida a Gilberto dos Santos Martins em 28 de julho de 2015, São Luís, Maranhão.

Um ponto interessante na narrativa de Lauande Aires é que, para ele, a escola passava uma ideia de profissionalismo, de que lhe garantiria um lugar no mercado de trabalho caso conseguisse fazer o curso de formação de atores. Essa visão em parte pode ser creditada à forte produção teatral da COTEATRO, que, naquela ocasião, era uma vitrine e forte atrativo para os jovens que desejavam estudar teatro.

Aqui temos um exemplo de egressos do CACEM que entram com convicção para a escola, com determinação de passar por uma formação artística. Além disso, na narrativa de Lauande Aires pode-se perceber que ele já tinha certa experiência teatral e essa é uma das características também dos alunos que estudaram de 1997 a 2007, um amálgama de experiências outras no teatro que de alguma forma só alimentaram as discussões em sala. Nesse sentido Lauande Aires complementa o tópico:

E aí a grande felicidade da escola desse período é que a escola recebia pessoas de várias formações, pessoas das artes plásticas como no caso da Romana Maria, artista plástica, foi da minha turma, recebia pessoas do curso de Educação Artística, recebia pessoas com experiências variadas como a Cássia Pires, na época tava concluindo o curso, o professor Luiz Antonio Freire, também estava concluindo o curso, a Gisa Braga era da minha turma, então, então algumas pessoas que já eram da docência que já estavam concluindo o curso e com determinada experiência. Então era uma turma com um nível de discurso muito interessante (L. AIRES).

Um dado interessante é que essa multiplicidade de perfis de alunos, que se interessam pela escola, é identificada em todo o nosso recorte temporal de pesquisa. Alunos diversos, com objetivos diversos e que de certa maneira influenciam a formação dos demais que chegam à escola com um foco maior na formação de ator. Isso nos pareceria uma questão óbvia, alunos com construções de vida e concepções de teatro diversas que se interessariam pela escola, mas não é; aqui estamos refletindo acerca de uma escola de formação específica para atores, que estes no futuro de certa maneira serão a “propaganda da escola”.

Pensando nessa “falta de foco”, Domingos Tourinho, quando esteve na direção no inicio dos anos 2000, diz que havia alunos que “atiravam para todas as direções para ver onde acerta”.

Mas uma coisa que me preocupa muito, por exemplo, é o aluno que vai pra lá e na faixa etária entre 20 a 30 anos, 35, nós já tivemos alunos até de 80 anos lá no CACEM, é um perfil de aluno que não determina a prioridade na vida, por exemplo, começa a fazer o curso, mas junto com o curso tá fazendo 3 outras coisas, ou ele abandona o curso ou ele abandona as outras coisas, eu tenho percebido que é uma pessoa que atira em todas as direções pra ver o que acerta fazer. Então a gente tem muito esse perfil, na verdade eu acho que esse é um perfil do jovem hoje sem muita opção, então as opções que aparecem ele vai agarrando pra ver o que cola e o que

não cola. Acho que não tem um perfil, tem vários perfis, porque as pessoas vão pro curso por vários objetivos não exatamente pra ser artista, uma boa parte não vai pra isso, ai também vai professores pra adquirir mais uma técnica, uma ferramenta pra trabalho, assim é variado. Não tem um perfil definido, são vários perfis. (D. TOURINHO)

A atriz, palhaça, professora e bonequeira Sandra Cordeiro reitera a afirmativa:

[...] entram na escola de teatro muito jovens, com a cabeça muito jovem, com o sonho de ter um curso nível médio de teatro, então são pessoas com 16, 17 anos, muito jovens, ainda não sabem o que querem, alguns vãos para se desinibir, desenvolver a oratória, mas sem pretensão de fazer espetáculo, e aí depois o mercado de trabalho não favorece, muitos não terminam o curso, mas quem continua é muito bom. [...] Muitos não tem nada pra fazer, arranja outro trabalho e sai do curso, outros percebem que não era muito bem o que eles queriam, e também saem, acontece muito isso. No meu tempo acontecia muito dos alunos saírem, não vinham mais, era muito do aluno conseguir um trabalho e não conseguir mais ir, às vezes vai mais para ter um diploma, uma carteira de transporte. Tem um pessoal que vai até o final, mas existem os desistentes. Às vezes é pra conseguir um diploma de nível médio, ou para conseguir uma carteira de estudante para pagar meia passagem no transporte público ou para eventos culturais ou a carteirinha do ator. (SANDRA CORDEIRO).

A professora Sandra Cordeiro nos apresenta uma realidade bastante assustadora do Centro de Artes Cênicas do Maranhão a partir dos anos 2000. Embora pondere em suas falas que existem alunos que conseguiram formar-se e que ainda hoje trabalham com atividades relacionadas ao Teatro, o quadro de evasão é bem significativo.

Freitas (2010, p. 30) nos apresenta uma tabela interessante para compreendermos o fluxo de entradas e saídas de alunos no CACEM e que nos provoca a reflexões cada vez mais minuciosas, assim como nos leva para outra problemática diretamente relacionada à questão que acabamos de apontar:

QUADRO 1 - Egressos e formados do CACEM

TURM A	SEMESTRE DE INGRESSO	QUANT. MATRICULADOS (1º. PER.)	DE	SEMESTRE DE FORMATURA	QUANT. QUE CONCLUIDENTES
101	1997.1	58		1998.2	11
-	1997.2	0		1999.1	00
102	1998.1	31		1999.2	04
103	1998.2	25		2000.1	06
104	1999.1	23		2000.2	05
105	1999.2	14		2001.1	00
106	2000.1	04		2001.2	00
-	2000.2	00		2002.1	00
107	2001.1	25		2002.2	10
108	2001.2	08		2003.1	05
109	2002.1	44		2003.2	14
110	2002.2	24		2004.1	06
111	2003.1	36		2004.2	05
112	2003.2	27		2005.1	11
113	2004.1	35		2005.2	06
114	2004.2	30		2006.1	06
115	2005.1	24		2006.2	08
116	2005.2	20		2007.1	00
117	2006.1	17		2007.2	09

Fonte: Freitas (2010)

Maria Raimunda Fonseca Freitas (2010), quando propõe um trabalho de análise de algumas ações e da dinâmica de trabalho do CACEM, aponta uma das possíveis raízes da evasão de alunos, conforme mostra na tabela acima, além da já contemplada por nós, a não objetividade na formação. A professora, funcionária do CACEM e membro COTEATRO nos revela que, a partir da entrada do CACEM no sistema estadual de ensino, fazia-se necessária uma reformulação do Projeto Político Pedagógico da escola, para atender às novas demandas e estrutura da escola, porém isso não foi feito. Em outras palavras: até o ano em que estamos nos detendo nesta pesquisa (2007), a escola funcionou com uma única mudança em seu Plano Político Pedagógico, ocorrido em 2004. Assim, as suas ações caminhavam a partir de dados e mapeamentos ultrapassados.

Essa lacuna quanto à reestruturação do Plano Político Pedagógico ensejou aos docentes conceberem aulas a seu bel-prazer no início dos anos 2000, não obedecendo às

metas e objetivos propostos no PPP visto que este já não dialogava com a realidade ludovicense. Sobre isso Sandra Cordeiro, que foi professora do CACEM no final da gestão de Tácito Borralho e início da de Domingos Tourinho, corrobora as afirmativas de Maria Raimunda Fonseca Freitas:

O que eu sentia na escola era também que o professor ficava muito à vontade, faziam o que achavam que devia fazer, não tinha uma ementa, no período de Tácito tinha reunião para elaborar essas coisas, mas o professor ficava muito à vontade de dar aquilo que ele acreditava ser o necessário, e talvez não houvesse a cobrança do cumprimento do programa dentro daquela disciplina, se você é responsável dentro daquilo que você vai dar você cumpre, se você não é responsável você enrola, mas a gente não tinha um programa para seguir, pelo menos a mim nunca houve essa cobrança. (SANDRA CORDEIRO)

Nesse sentido, isso implicou em dinâmicas outras por parte de docentes que nem sempre correspondiam às expectativas dos alunos e da comunidade, levando a evasão de muitos deles. Vale lembrar que esta é apenas uma das razões que levaram a saída de inúmeros alunos da casa nesse período, conforme demonstrado na tabela concebida por Maria Raimunda Fonseca Freitas. Mas, uma razão justifica outra. Uma instituição, onde seus objetivos não estejam claramente definidos, irremediavelmente levará essa imprecisão para a sala de aula e, por consequência para a saída de seus alunos. Provavelmente, a pluralidade de perfis, com objetivos alheios ao tema macro do ator, esteja relacionada a essa imprecisão com o que se deseja desse aluno ao final do curso. Assim, “qualquer aluno entra e qualquer aluno sai da escola”.

Um olhar pormenorizado e atento, realizando-se uma árdua tarefa de comparação de números, configura a tabela proposta por Maria Raimunda Fonseca Freitas que traz detalhes quanto ao número de alunos egressos e formados.

Ao buscar no acervo da escola o nome dos alunos formados pelo CACEM (ver no Anexo II), percebemos que há uma incongruência quanto à quantidade de alunos que entram e se formam nas duas fontes. Por exemplo, no ano 2000, pela fonte de Freitas (2010) não há alunos formados pela instituição, por outro lado, a outra fonte nos diz que no ano 2000 o CACEM formou 10 alunos. Já no ano de 2007, segundo o acervo do CACEM, houve 03 alunos apenas formados, para 09 alunos declarados por Freitas (2010). Bem, apesar dessas incompatibilidades, há um fator que as duas fontes convergem: na progressiva diminuição de alunos formados com o passar dos anos.

Essa realidade, vista sobre o prisma da pedagogia, não raro traz questões a serem debatidas, sobretudo no campo da ética na formação. Esses confrontos levaram alguns

professores e alunos a se questionarem, durante os processos, sobre as razões que os levaram a fazerem teatro.

4.6 Entre porões e Mirantes: experiências no pensar-fazer teatro visto pelos formadores

O professor Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini), que também lecionou no Curso Livre de Formação de Ator e continuou no primeiro semestre do CACEM com as disciplinas de Interpretação e História do Teatro, traz na sua narrativa um panorama interessante das relações éticas, estéticas e políticas no CACEM durante suas aulas.

Luiz Pazzini durante a sua entrevista, para o autor desta pesquisa, apresenta duas turmas, uma com um destacado desempenho artístico e outra que, para ele, revelou-se como um desafio, sobretudo porque estava em sua primeira experiência com alunos em processo de formação de ator numa escola técnica para atores.

Pazzini teve sua primeira formação como ator na Escola de Arte Dramática (EAD-ECA-USP), posteriormente concluiu a sua graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas na Universidade São Judas Tadeu. Esse professor tem um perfil de artista/professor singular, onde para ele as questões do teatro e, sobretudo, “*a formação é de mão dupla - dialética. Como posso somente pensar o teatro teoricamente, sem uma prática que vá ao encontro da teoria? Este será sempre o desafio!*” (LUIZ PAZZINI). Essas querelas da relação teoria e prática, segundo Pazzini, permeavam tanto o ambiente acadêmico quanto o técnico de formação de ator.

Ele nos revela que, durante a sua prática, havia dificuldades para o processamento de algumas ideias do teatro, porque, para ele, havia certa fragilidade dos alunos do CACEM na questão da leitura de textos. Estes tinham dificuldades para entender e propor uma reflexão a partir de um teórico. A proposta de trabalho baseada no conceito de Teatro Épico⁶³ requeria outras leituras que os alunos não estavam aptos a realizar, o que prejudicava o andamento das aulas práticas, uma vez que, sem o entrelaçamento entre a teoria e a prática, não seria possível uma reflexão eficaz. Dessa forma Pazzini narra:

⁶³ A concepção de Teatro Épico postula que os atores, em vez de atuar, narram a cena; colocam o espectador na condição de um observador atento e consciente a tomar decisões por si a partir de sua reflexão sobre a cena vista. Para essa vertente o homem não é apenas um ser comum e imutável, mas um sujeito objeto de estudo e suscetível a mudanças, pois as suas decisões estariam condicionadas pelo contexto em que vive. (ROSENFIELD, 1985, p. 149)

É claro, que no CACEM, as leituras foram minimizadas em prol da prática, mesmo porque uma parcela dos alunos da escola sentiam dificuldades nas leituras, dado que algumas disciplinas como Filosofia e Sociologia são basilares para se entender a complexa teoria do teatro brechtiano. Mesmo os alunos da Habilitação em Artes Cênicas sentiam dificuldades, mas tinham uma base teórica destas áreas como antecedente em seus currículos. Sempre acreditei que a montagem de um espetáculo com um texto com características épicas bem definidas, poderia ajudar o alunado a fazer a ponte com os textos teóricos, buscando realizar uma prática com os elementos que estavam na teoria. Como disse antes, existia uma fragilidade de uma boa parcela de alunos, relacionada à teoria. E em se tratando de Brecht, as dimensões éticas, estéticas e políticas estão amalgamadas de forma bem sedimentadas. (LUIZ PAZZINI)

Pazzini explicita em sua narrativa que, no período em que lecionava no CACEM o fluxo de leituras durante as aulas foi atenuado em função da prática, obstruindo, assim, um aprofundamento em suas propostas de trabalho baseadas na concepção épica brechtiana de teatro. Essa dificuldade de imersão nas teorias que fundamentam as ideias do Teatro Épico de Bertolt Brecht impedia o entendimento do que Brecht propunha em postulações éticas, estéticas e políticas.

Para Luiz Pazzini, como era de se esperar, as duas turmas em que lecionou tiveram recepções diversificadas quanto ao jogo teoria/prática no processo de formação na escola:

A primeira, porque os alunos já estavam envolvidos com trabalhos com o Tácito Borralho, um aluno já trabalhava com direção, outros já tinham formação universitária, e neste sentido, as discussões foram mais acirradas e o debate ficou bastante interessante e produtivo. A outra turma com um número bem superior à primeira sentiu bastante dificuldade, e aqui um ponto é fundamental, a teoria precisa estar acompanhando a formação. E a pouca leitura anterior prejudica quando você necessita se aprofundar em aspectos inclusive sobre o marxismo tão presente no pensamento de Brecht (L. PAZZINI).

De forma divergente e superando algumas dificuldades, o professor nos conta que cada turma, com suas especificidades, conseguiu alcançar um resultado interessante nos laboratórios propostos em sala, embora alguns alunos tivessem problemas para decodificar alguns signos e reflexões sugeridas.

Refletindo acerca dos mais variados perfis existentes na sala, Pazzini acredita que os objetivos de cada aluno quanto aos seus interesses no campo do teatro seriam impossíveis de serem percebidos e que tais projeções somente poderiam ser verificadas ulteriormente nos palcos: “*interesse pela formação propriamente dita do ator, vendo-os em cena mais tarde, em alguma produção*” (L. PAZZINI).

Mas o professor faz uma ressalva: “*Mas como as produções são escassas no meio teatral de São Luís, acabamos por não vermos mais a maioria desses alunos em alguma peça*

mais tarde". Ele é otimista quanto aos resultados da formação dos alunos do CACEM, afirmando: "Se o curso não levar estes alunos para a cena, mas pelo menos teremos um espectador mais envolvido com o pensar-fazer teatro. Isso também é importante! Será um espectador especial!".

A realidade teatral ludovicense na segunda metade da década de 1990, em conjunto aos reais objetivos de cada aluno que faziam o curso de formação de ator no CACEM, de fato não nos garantia a saída de pessoas que dedicariam suas vidas aos palcos, mas poder-se-ia vislumbrar, conforme nos faz refletir Luiz Pazzini, "espectadores especiais", convededores da linguagem e dos códigos dessa linguagem. Seguindo essa lógica não seria de todo ruim para a cidade.

FIGURA 11 - Aula Interpretação com Luiz Roberto de Souza (Pazzini)



Fonte: Acervo pessoal de Conceição Feitosa

FIGURA 12 - Conceição Feitosa durante exercício cênico



Fonte: Acervo pessoal de Conceição Feitosa

Questionado acerca da relação da gestão da escola com os professores na elaboração de planos e estratégias para dinamizar as atividades da instituição, Luiz Pazzini nos revela que, na sua concepção, era inexistente e que durante a sua estada nessa escola, foram poucas as reuniões pedagógicas para realização de planos e avaliações dos alunos. O conhecimento de cada aluno e de suas dificuldades se deu para ele à medida que outros professores proferiam suas percepções acerca de cada aluno de acordo com as apreensões de conteúdos via teoria ou prática em sala.

Para o entrevistado, os professores lecionavam sem objetividade: “*Acredito que todos entravam para ministrar as Disciplinas meio que no “escuro”*” (L. PAZZINI). E que se negligenciava um aspecto que, para o entrevistado, é fundamental na relação ensino-aprendizado, que seria a atenção no conhecimento prévio desses alunos, “*aqueles alunos não estavam mais em branco, eles passaram por experiências anteriores, e isso não se pode descartar assim, como se eles não tivessem uma história anterior*” (L. PAZZINI).

Num processo educacional, seja de qual esfera for, o respeito aos saberes construídos pelos alunos é uma condição fundamental para a eficácia do conhecimento trabalhado em sala. É necessário que, no ambiente do ensino e aprendizado, haja discussões

com os alunos da “razão de ser desses saberes em relação com o ensino dos conteúdos” (FREIRE, 1996, p. 30).

Ainda em seu relato, o então professor Pazzini nos apresenta como exemplo da ausência das reuniões pedagógicas e falta da relação com a gestão, em vários momentos ouviu dos discentes: “*Nunca imaginei que o teatro pudesse propor estas questões*”, e ele respondia: “*Mas este conteúdo era para ser trabalhado em tal ou tal Disciplina*”. Ou seja, o despertar para determinados conteúdos se dava de fora tardia, quando deveriam ter sido na etapa anterior.

Segundo ainda esse entrevistado, apesar de todas as problemáticas apontadas, a escola dava condições, elementos para que esses atores conseguissem desenvolver suas atividades, minimamente, bem após o processo de dois anos de estudos. No entanto, ainda havia um desafio a enfrentar: o mercado de trabalho na cidade, que, para ele, era frágil.

Os poucos grupos existentes na cena de São Luís, não absorvem estes alunos. Grupos que vivem em dificuldades financeiras, sem espaços para trabalhar, sem uma política cultural para o teatro que estimule a criação de novos grupos. Acredito que poderia sim, muitos deles estarem na cena maranhense, mas a situação política-estética - macro - é cruel com o desenvolvimento das artes cênicas no Estado como um todo. O teatro não faz parte dos projetos governamentais, os políticos acreditam que o povo deve ficar onde está, é melhor que assim seja. Amém! (L. PAZZINI).

Pazzini credita à situação política do Estado, o motivo pelo qual muitos alunos do CACEM tanto na ocasião em foi professor da instituição quanto hoje não conseguirem se inserir no mercado cultural de forma efetiva. A falta de políticas que atendam às Artes Cênicas no Estado do Maranhão é uma das razões que levam à desistência da profissão e outros a irem para outras cidades como Rio de Janeiro e São Paulo na tentativa de buscar mais formação e exercer a profissão⁶⁴.

4.6.1 A sugestão de um grupo e a montagem de *A Missão de Heiner Müller*

A inquietude de uma parcela de alunos do CACEM, nos seus primeiros anos, resultou na criação de um grupo de teatro, onde o professor Luiz Pazzini foi solicitado a dirigir um trabalho com os alunos. O grupo denominou-se *Grupo Ya Wara* que posteriormente viria a mudar sua denominação para *Grupo de Pesquisa Cena Aberta*. Este último com maioria de seus integrantes ligados ao Curso de Educação Artística com

⁶⁴ Relembre-se um governador manter a luz e a água de uma instituição cultural cortadas...

Habilitação em Artes Cênicas da UFMA.

Segundo o entrevistado, a proposta de trabalho foi pensada numa perspectiva “que transgredisse a forma do pensar-fazer teatro naquele momento, propondo uma discussão sobre os aspectos mais discutidos na cena brasileira e mundial” (L. PAZZINI).

Para Luiz Pazzini a sugestão se tornou tentadora, principalmente para ele que, como artista paulista, havia acabado de chegar à cidade de São Luís. Este narra que havia textos de que tinha desejo de realizar uma montagem, mas essa vontade se esbarrava na “complexidade do texto e o desafio para a interpretação dos atores”. Essas peças almejadas eram de autoria do dramaturgo alemão Heiner Müller, que, segundo o professor, necessitariam de leituras e reflexões aprofundadas, mas que seria um desafio tanto pra si quanto formador quanto para os alunos em formação, haja vista que trabalhariam com uma dramaturgia que pressupunha um cabedal intelectual significativo.

Acerca da escolha do texto, Luiz Roberto de Souza (Pazzini) nos diz:

Marcamos uma reunião, e esta já passou a contar com alunos também da Habilitação em Artes Cênicas, no final do curso. Lemos a peça Hamletmachine. O texto provocou um estranhamento e um desconforto nos atores. Queria de início, entender o que o dramaturgo propunha. E acabaram desistindo da ideia. Insisti que deveríamos ler A Missão. Eles toparam. Apesar do texto ter provocado também um desconforto, mas o mesmo era mais penetrável. E decidiram enfrentar o desafio, sabendo que o mesmo propunha a ruptura que eles estavam desejando, tanto no nível dramatúrgico, como na pesquisa da interpretação que deveriam se lançar (L. PAZZINI).

Há um aspecto interessante nesse processo de escolha e criação de um grupo de trabalho. Aqui o diretor do grupo envolve num mesmo projeto alunos da Universidade Federal do Maranhão do curso de Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas e os alunos do Centro de Artes Cênicas do Maranhão.

Do ponto de vista da formação e das possíveis reflexões aprofundadas dos textos mais complexos essa foi uma experiência significativa para os alunos do CACEM. A não proximidade com uma dramaturgia fragmentada que estabelece interconexões com outras dramaturgias e literaturas também levou os alunos a terem um estranhamento inicial, mas, como revela a narrativa acima, a insistência e o seu paulatino entendimento levaram a sua aceitação.

O grupo trabalhou durante dois anos esse texto de forma exaustiva, com pesquisas de novos teóricos do teatro, além de debates de assuntos relacionados à temática na universidade e em eventos que por lá tiveram. Uma das temáticas “centrais que impulsionava o grupo, era a questão afrodescendente muito presente no texto, a revolução negra haitiana,

a primeira da história da América Latina, e que influenciaria a Balaiada no Maranhão". (L. PAZZINI). Sobre a metodologia de trabalho nessa montagem, o narrador nos fala:

A decisão de trabalhar com a metodologia do work in process (trabalho em processo), era ideal, pois em todos os eventos importantes, apresentávamos um fragmento do texto. Esta também era uma forma de penetrarmos no texto aos poucos, in processo, termo este que passou a fazer parte de nossa linguagem teatral. Ao mesmo tempo que incomodava a classe teatral, que queria ver o trabalho já pronto, por outro lado, passamos a ter um público que acompanhava nossas intervenções em diferentes espaços (inusitados) da cidade (L. PAZZINI)

O pesquisador teatral Renato Cohen ao definir o procedimento do *Work in Process*, caracteriza-o como um operador de variáveis abertas, detonador de fluxos de associações, estabelecendo uma tessitura de interesses/sensações/sincronicidades para convergir, através do processo, em roteiro de trabalho/*Storyboard*. (COHEN, 2006, p. 17).

Nesse procedimento, o processo e o produto são totalmente independentes, trilhando no risco, nas alternâncias de criadores e atuantes. Esse universo artístico derivou-se das Artes plásticas, onde as ações instantâneas da *action painting*, a transitoriedade das *assemblagens*, *collages* e *environments* deram inicio a esse conceito de obra não acabada. (COHEN, 2006, p. 18).

Contrariando o percurso de pesquisa e ideologias adotadas nessa montagem e no grupo, *A Missão*⁶⁵ teve sua estreia num palco convencional, no Teatro Arthur Azevedo no ano de 1998, e não num alternativo como se estava experimentando. Após essa experiência o grupo se desfez, Luiz Pazzini seguiu para a Pós-Graduação em Artes Cênicas onde escreveu sobre este trabalho e interessando-se a partir de então por temáticas voltadas para a questão “afrodescendente” e a sua aplicabilidade no teatro. “*O que me impressionava aqui, era a grande influência negra na cultura popular do Estado. Neste sentido, o convite dos alunos do CACEM, foi providencial e orientou toda a minha pesquisa que passei a desenvolver nas disciplinas do Curso (Educação Artística) e com o (grupo) Cena Aberta*” (L. PAZZINI).

Mas um fator atraente e ao mesmo tempo intrigante de todo esse processo que se inicia dentro do CACEM é que, conforme relata o professor e diretor de *A Missão*, “*os alunos do CACEM que fizeram o convite inicial, não chegaram até a estreia. Para mim, foi bastante triste a situação, pois eram atores com um potencial extremamente significativo, e o desejo dos mesmos, era exatamente com a ruptura de um processo tradicional de pensar-fazer*

⁶⁵ Os artistas que participaram da montagem de *A Missão* foram os seguintes: Abedel Santos, Adelia Strentzke, Auro Juriciê, Dathy Bezerra, Gisele Vasconcelos, Guilherme Telles; Luiz Pazzini, Maria Braga, Maria Ethel e Mônica Hingrid. (SOUZA, 2003, p. 163).

teatro”.

Em paralelo às considerações de Luiz Pazzini, é necessário que ponderemos com aquelas feitas no Capítulo II, quando nos remetemos à pedagogia do Curso Livre, visto que esses dois momentos, o Curso Livre e os primeiros anos do CACEM (1997-1999) foram, constantemente, confundidos durante o relato de memórias dos entrevistados.

Além do espetáculo *A Missão*, outras experiências no CACEM se configuraram como importantes ações de formação que deixaram marcas nos discursos tanto dos alunos quanto dos professores. Abaixo segue uma lista de peças encenação pela escola citadas pelos entrevistados nesta pesquisa. Dentre os espetáculos produzidos no CACEM como montagem de conclusão de curso dos alunos, podemos citar:

- a) A Serpente⁶⁶ (Nelson Rodrigues)- 1998.2
- b) Fuenteovejuna (Lope de Veja)- 2000.1
- c) Arlequim Servidor de dois amos (Carlo Goldoni)- 2000.2
- d) Torturas de um coração⁶⁷ (Ariano Suassuna)- 2001.1
- e) Antígona (Sófocles)- 2003.1
- f) As três Viúvas “Boas” (Tarcísio Pereira)- 2003.2
- g) O Assassinato do Anão do Caralho Grande⁶⁸ (Plínio Marcos)- 2004.1
- h) O Grande Circo Viramundo⁶⁹ (baseado no texto “O Coronel dos Coronéis” de Maurício Segal)- 2004.2
- i) O Dia Santo dos Bufões (Criação Coletiva)- 2005.1
- j) O Casamento⁷⁰ (adaptação da obra homônima de Nelson Rodrigues)-2005.2
- k) A festa da Clareira Maior⁷¹ - (Tácito Borralho)-2006.1
- l) Diálogos⁷² (O passeio de Buster Keaton e A donzela, o marinheiro e o estudante)- (Frederico Garcia Lorca)- 2006.2

⁶⁶ Elenco: Ercília Moreira, Eliene Dias, Maxlow Furtado, Luiz Carlos Martins, Karina Ferreira, Renata Pedriana, Celiane, Maria Machado, Jadson Melo e Elves Franco.

⁶⁷ Elenco: Braz Pereira Moraes, Luciana Santos Carneiro, Maria Fortunata do Nascimento, Romana Maria Tavares Lima e Tatiane Soares.

⁶⁸ Elenco: Alexandre Palhano, Aline Quiñonez, Márcia Valéria, Ana Letícia, Elizabeth Azobel, Wellington Bruno, Maria do Socorro, Merylin Cristine, Donny Wallesson, Euzimar de Jesus, Emerson Mendes e Joana Carla.

⁶⁹ Elenco: Daniel de Jesus, Márcia Jansen, Rosianne de Jesus e Vanessa Bastos.

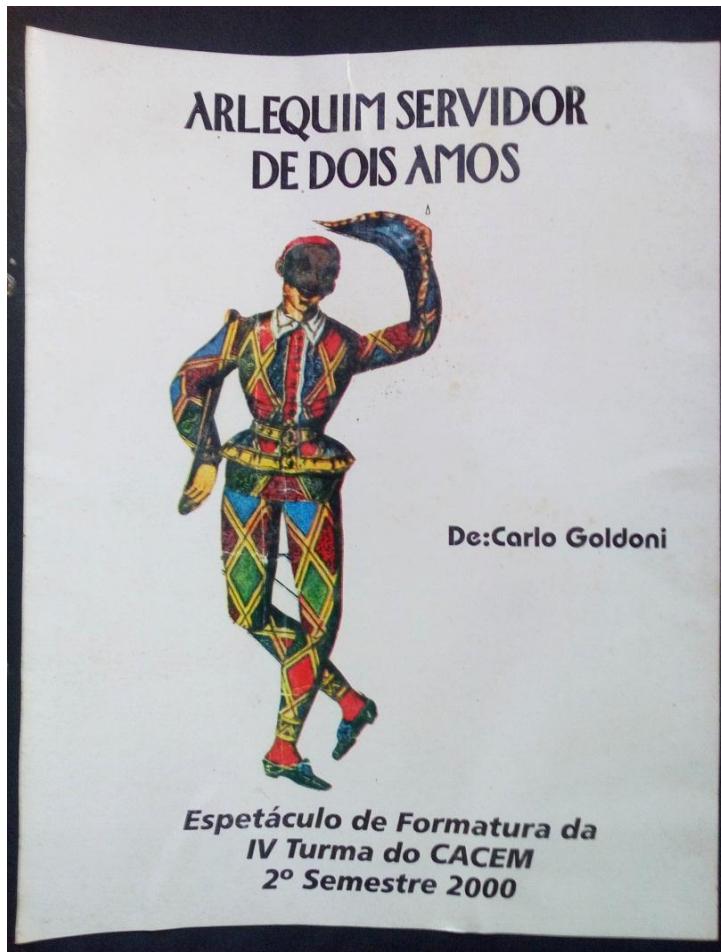
⁷⁰ Elenco: Tom Lima, Daniele Rodrigues, Irlane Rocha, Fabrício Ryan, Carlos Magno Tavares, Nilde Gonçalves, Armando Junior (Ator convidado)

⁷¹ Caio Rafael Carvalhedo Franco, Jucilano de Medeiros Sousa, Leonel Alves e Alves, Edna Rosa dos Santos Carvalho, Josiane da Silva Araújo e Polyana Maria Carvalho Martins

⁷² Elenco: Carla Daniele, André Raviene, Jorge Seixas, Estela Brandão, Deynisson Rodrigues.

m)Entre a Missa e o almoço⁷³ (Arthur Azevedo)- 2007.2

FIGURA13 - Panfleto do espetáculo de Conclusão de Curso (2000.1)⁷⁴

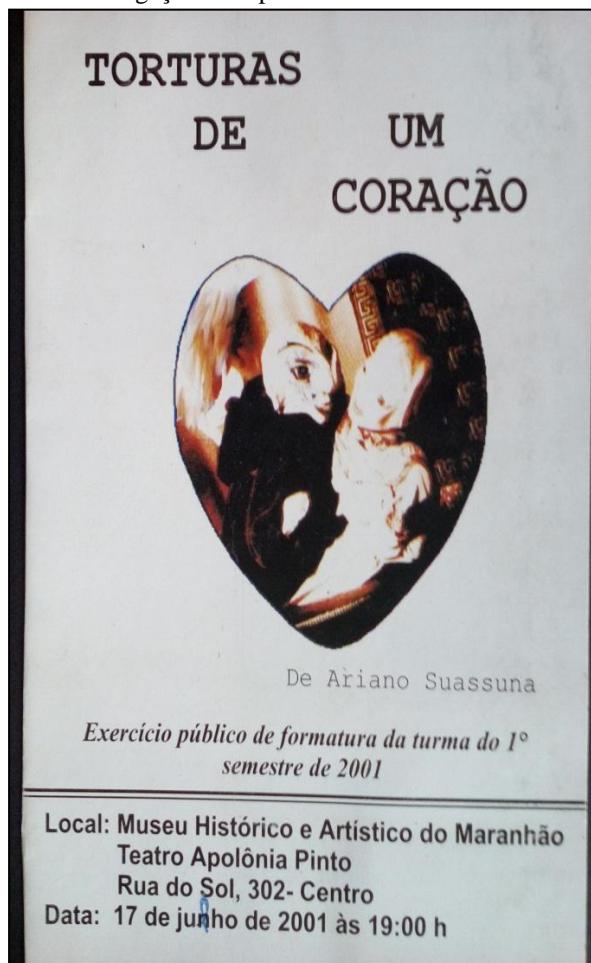


Fonte: Acervo do CACEM

⁷³ Elenco: Camila Coimbra, Erilene Duarte, Huanna Chailla, Ivane Dias, Joe Muniz, Roberta Soraya, Tania de Jesus, Telma Gonçalves e Waldir Fernandes.

⁷⁴ Ficha técnica do espetáculo *Arlequim Servidor de dois amos*: Jomary Carneiro, Luciano Martins, Valdeir Rocha, Walkíria Campos. Diretor Tácito Borralho. Coreografia: Alunos. Coordenação de Caracterização: Mundinha Freitas. Iluminação: Júlio César da Hora.

FIGURA 14 - Panfleto de divulgação de espetáculo de conclusão de curso do CACEM (2001.1)



Fonte: Acervo do CACEM

No que tange às experiências de sala de aula intercaladas às montagens de finalização de curso, Domingos Tourinho, refere que durante muito tempo assumiu as disciplinas de Improvisação e Interpretação tanto no Curso Livre quanto no Centro de Artes Cênicas do Maranhão. A resposta dos alunos em relação às suas aulas era da seguinte forma:

[...] tinha uma disciplina maior, eu acho que tudo tinha uma disciplina maior. As pessoas tinha seu lado de rebeldia, mas elas se propunham ao estudo e dividia em grupo e depois ia pra prática, fazia a partir do conhecimento assimilado, igual como é hoje, tinha seminários, como se faz dentro seminários hoje, se fazia ocupação de texto, a gente fazia tudo, tudo se fazia, fazia também exercício, não se fazia exercício com essa sistemática. (T. TOURINHO)

Na percepção de Tourinho acerca da postura dos alunos do CACEM na década de 1990, os alunos se distinguiam pela sua disciplina nas atividades, embora conscientes de todas as problemáticas apontadas por Luiz Pazzini nas páginas anteriores. Ainda assim, Tourinho percebia nesses alunos vontade de integração e aperfeiçoamento. Ele nos diz em seu relato

que a teoria discutida em sala, nas suas disciplinas, passava por uma tentativa de absorção na prática, além de nos mostrar um ponto bastante comum nos discursos dos alunos entrevistados que estiveram na escola na época em que a COTEATRO ainda era mantenedora dessa instituição: o rigor quanto à cobrança de leituras e realização de seminários em sala, contrariando certo ponto a narrativa de Luiz Pazzini, que, segundo ele, os alunos tinha deficiência na leitura e compreensão de alguns conceitos.

Na década de 1990, antes da reformulação do Plano Político Pedagógico e do redimensionamento da grade curricular da escola, existiam os exercícios de encerramento de curso ou de disciplinas de forma constante, mas “*talvez não com a proposta de montagem de um espetáculo como tem hoje o Centro de Artes Cênicas*” (DOMINGOS TOURINHO). Ele lembra que Tácito Borralho fez uma montagem de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega “*até com figurinos experimentais, de jornal pintado e aluno tudo participava dessa prática*” (D. TOURINHO) como espetáculo de conclusão de curso do primeiro semestre do ano 2000. Tourinho, em entrevista, afirma que os atores em formação devem experimentar os mais diversos aspectos da criação no período de estudo, para ele o ator “*tem que compreender todos esses mecanismos, ele tem que conhecer, ele tem que ser parte orgânica desse todo*”.

Essa compreensão dos mecanismos na escola se dá nas disciplinas, onde em cada vivência, em cada conteúdo, as partes integrantes de uma encenação são apreendidas.

Durante todo o curso os alunos adquirem experiências, através de exercícios práticos em sala de aula e exercícios públicos apresentados ao final de cada período, através da vivência nas disciplinas de Expressão Corporal, Interpretação, Improvisação, Dança para ator, Técnica Vocal, Canto e Teatro de Animação. Nos exercícios públicos estão incluídos textos completos, fragmentados, adaptações ou criação coletiva a critério do conteúdo da disciplina. Esses trabalhos finais são apresentados em um teatro fazendo parte da avaliação. No entanto, fica a critério do professor e da turma apresentar em outro local como praças públicas, pátios ou palco do CACEM. (SILVA, 2004, p. 60)

4.6.2 Tácito Borralho e as propostas de A Serpente e Fueteovejuna

A peça *A Serpente*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, foi dirigida por Tácito Borralho como uma das montagens finais na disciplina Estágio Supervisionado no ano de 1998. O professor-diretor da disciplina teve alguns desafios a serem superados como a quantidade de alunos em relação ao texto escolhido. E sobre essa superação ele expõe como teve que resolver essa questão em cena:

[...] é que para esse espetáculo a turma tinha, por exemplo, 10 alunos e no texto só cabiam cinco atores, a quantidade de atores e de atrizes era duplicada na turma, certinho. Então inventei uma técnica do “espelho” sem pensar que alguém já devia ter feito isso, Bom, tínhamos o Espaço Canarinho à disposição... ai o que que acontece? tem que ter dois cenários iguais... o que que eu fiz? Um praticável grande, tudo com material que a gente tinha disponível... e fez-se uma moldura de um espelho bem grande. Então aqui nós tínhamos de um lado, de frente pra cá e o mesmo cenário igualzinho o de frente pra lá. No Mesmo teatro dois públicos assistiam ao mesmo tempo o mesmo espetáculo com dois elencos atuando ao mesmo tempo(de costas um parta o outro), eles falavam ao mesmo tempo gesticulavam iguais, não era uma doidice? (TÁCITO BORRALHO).

Sobre essa proposta de encenação, Borralho narra que “*anos depois, eu ouvi falar, numa conferência da Ariane Mnouchkine lá do cartucherie na França, do Teatro de Soleil, que ela utilizava uma técnica do espelho, de repetição.*”

Essa técnica do espelho consiste em dois atores memorizarem o mesmo texto e repetirem os mesmos gestos sincronizados. “*É uma técnica louca e a gente usou essa técnica, e eu ainda não conhecia essa técnica da Ariane, da experiência dela.*” (T. BORRALHO) nesse espetáculo o público assistia a mesmas cenas simultâneas como a impressão de estar na frente de um espelho. “*E deu certo e a gente não fez só uma vez não, acho que a gente fez umas três vezes.*” (T. BORRALHO)

Ainda sobre a encenação de *A Serpente*, Tácito Borralho explica:

[...] era interessante que o personagem subia para pular a janela. Então usei como artifício duas escadas, dessas de arrumar. Ai os dois atores subiam ao mesmo tempo para pular e a luz que era feita assim, só na pauleira (essa foi o Murilo Santos quem ajudou a gente a fazer) fechava a cena. Foi no Canarinho, hoje, João do Vale, quando ainda não tinha sido feito o palco. (T. BORRALHO)

Os alunos formandos do primeiro semestre no ano 2000 realizaram a montagem do texto espanhol *Fuenteovejuna*, do dramaturgo espanhol Lope de Vega, escrito no século XVII. A direção feita por Tácito Borralho escolheu trabalhar com estruturas e tecidos já utilizados, tanto como escola estética, assim como a pouca verba conseguida para tal montagem. Nesse sentido, Borralho explicita a utilização de materiais já utilizados na construção desse espetáculo:

Se eu não me engano, era a madeira que o Estado tinha comprado para fazer o palco do Espaço Canarinho, que eu usei para fazer esses praticáveis primeiro, depois foi usado para fazer o palco. Depois, usamos no palco (aquilo eu acho que foi muito interessante) o resto das cortinas do Teatro Arthur Azevedo e que vinha com dois tipos de tecido. Eu queria fazer um espetáculo medieval como peça de conclusão de curso, e cadê dinheiro para comprar roupa? Foram usados então retalhos das cortinas do TAA costurados à mão e assim a roupa do elenco foi pronta. Eu fiz os moldes (com Mundinha Freitas me ajudando) a gente fez os moldes

e os alunos executaram. Era veludo grosso, com agulha grossa e linha grossa, a gente costurou os trajes todinhos. Cada ator fez o seu. Mas que lindo que ficou o cenário! Aí, com esse mesmo material que sobrava, com jornal, e mais espuma de nylon, de um espetáculo, eu acho que era espuma do Gibi o menino que não sabia voar. [...] que que acontece é que tinha muita espuma sobrando e a gente desmanchou algumas peças, e fizemos vários rolos de espuma e aí o cenário foi feito todo assim: pano velho, não tinha TNT na época, pano velho de outro tipo de cortinas do teatro(TAA), que era meio rasgado. A gente fez umas cortinas de papel colado, pintamos, e aí fomos colando as formas. Fizemos um chafariz... Fuenteovejuna era um chafariz feito com papelão e desse negócio lá enrolado. (T. BORRALHO).

Ele considera esses dois espetáculos importantes para as turmas que dirigiu no Centro de Artes Cênicas do Maranhão, uma vez que estes foram criados a partir da reinvenção de materiais já utilizados, demonstrando aos demais professores e alunos que “*o professor formador de intérpretes, hoje, não pense que está tudo acabado, mas sim que ele pode reinventar, que ele pode reconstruir.*”

Na disciplina de Estágio Supervisionado havia um professor responsável pela disciplina. Este ficava responsável pela orientação do aluno em termos da criação de um dossiê “*era um dossiê mesmo (e no CACEM acho que ainda é isso) constando de tudo que ele fez, o que ele viu, na rua, o que ele assistiu...*” (T. BORRALHO). Esse dossiê consistia na descrição de todas as atividades do aluno desde o seu processo de entrada até o momento, além de registrar todo o processo de criação do espetáculo de conclusão de curso.

4.6.3 Sandra Cordeiro e O dia Santo dos Bufões⁷⁵

O espetáculo *O dia Santo dos Bufões* foi uma criação coletiva dos formandos do ano de 2005 do CACEM. Esse trabalho foi dirigido pela atriz, palhaça, bonequeira e professora Sandra Cordeiro. A criação desse espetáculo foi feita durante a disciplina Estágio Supervisionado no ano mencionado.

Acerca do processo de criação da dramaturgia, Cordeiro explica:

[...] modéstia à parte o espetáculo foi muito bonito, e o processo em sala de aula também foi muito bonito, foi um trabalho todo partilhado, foi uma coisa que foi no coletivo, mas houve uma direção, pois cada um trouxe o seu personagem, a partir de todo um processo de trabalho, cada um trouxe um histórico de seu personagem, e a partir disso eu criei o texto, o espetáculo, e aqueles que não conseguiram trazer seus personagens eu criei eles, para tudo se encaixar. Houve uma adaptação, onde

⁷⁵Elenco do espetáculo: Abel Lopes Pereira, Agenor Silva Sousa, Dayana Roberta Silva Gomes, Dulcicleide Reis Avelar de Sousa, Érica Roberta Silva Gomes; Fábio Pereira Silva, Francisco Magno Portela de Abreu, Jonathan Rocha Guimarães; Jorge Henrique de Sousa Santos, Joseleno Moraes Gonçalves de Moura e Josué Roberto de Sousa Filho.

procuramos um texto na biblioteca e todos aceitaram fazer, o Coronel dos Coronéis, mas não me lembro o livro, mas eu adaptei esse texto e apresentamos no final do curso e foi muito legal, muito bonito. (SANDRA CORDEIRO)

A partir da adaptação de um texto, Sandra Cordeiro foi a dramaturga dessa peça, com a partilha de informações entre os alunos, o espetáculo se fez. A temporada desse espetáculo na cidade com o elenco original, ou seja, todos do CACEM, teve sua vida curta. A peça continuou a realizar algumas apresentações na cidade, porém “*alguns alunos não quiseram mais, pois era mais para cumprir o período da escola, então tive que substituir dois, e continuou com o espetáculo, fizemos nova temporada*” (SANDRA CORDEIRO). Após esse momento Sandra Cordeiro deixou de fazer parte do quadro de professores da escola.

Cordeiro foi, incialmente, professora de Teatro de Animação e às vezes assumia a disciplina de Interpretação no Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Para Sandra Cordeiro os alunos ora demonstravam interesse ora desinteresse, mas afirma que, na sua grande maioria, participavam das aulas porque tinham que cumprir a disciplina, mas que também entendia que, por outro lado, era pela dificuldade de assumir, depois da escola, essa profissão de bonequeiro, ou até mesmo participar de espetáculos que envolvessem esse elemento.

Nas aulas de Interpretação “*o pessoal que estava lá estava interessado, eu particularmente não tive problema com alunos que não queria fazer ou participar*” (S. CORDEIRO). Entretanto, Cordeiro afirma que os alunos sempre solicitavam aulas voltadas para as técnicas circenses, mas “*eu nunca consegui fazer, pois não estava na grade, então marcava outro horário e ninguém podia, ainda ensinei perna de pau, e algumas coisas de malabares, mas a parte circense nunca consegui levar em frente*”.

FIGURA 15 - Espetáculo *O dia Santo dos Bufões*- CACEM

Fonte: Acervo pessoal de Abel Lopes

4.7 Porões e mirantes pelo ângulo dos alunos

A localização da COTEATRO no Bairro da Praia Grande e as suas produções foram as principais formas de divulgação do CACEM na década de 1990 e a produção de alunos com alguns profissionais na cidade de São Luís a principal forma encontrada para a divulgação do nome da escola aos interessados num curso de formação técnica para atores.

A forte influência dos membros dessa companhia teatral garantiu por todo o início dos anos 2000 um fluxo de alunos e candidatos a cursarem o curso técnico de formação de atores no CACEM. Depois de alguns anos, provavelmente a partir de 2004, 2005, a Secretaria de Estado da Cultura se encarregou de noticiar em seu portal eletrônico as ações da escola. A incomunicabilidade entre esses setores durante a primeira década do ano 2000 foi um dos principais fatores que levaram ao arrefecimento do número de pessoas que procuravam a escola. A ausência de publicidade do setor de comunicação da SECMA é apontada como um dos motivos que levaram nos últimos anos a queda da procura da população pela escola e até mesmo o seu desconhecimento por uma parcela desta.

Anacronicamente restringindo-nos às experiências da formação dos que resistiram às circunstâncias culturais do estado do Maranhão, veremos neste quesito como alguns alunos apreenderam as suas realidades quando estavam em fase de formação no CACEM.

Uma vez que muitos alunos passaram pelo CACEM e tiveram diferentes concepções sobre tais realidades, achamos por bem, para dar ao leitor uma visão ampla sobre algumas ações do CACEM, optar pela realidade de quatro alunos acerca de suas experiências em sala e sobre as metodologias e procedimentos adotados. Verificaremos a partir da ótica de Dyl Pires, Lauande Aires, Tissiana Carvalhêdo e Daniel Almeida como se comportaram durante os anos as pedagogias adotadas na escola.

O primeiro olhar será de alguém que passou da experiência do Curso Livre ao CACEM; o segundo, do momento em que o CACEM já está estabelecido; o terceiro olhar será do CACEM já em fase final da gestão final da COTEATRO na escola e o quarto no olhar de um aluno que já se formou, quando o CACEM já pertencia à esfera do governo.

4.7.1 “A origem nunca é equivocada, os equívocos vem depois”- Dyl Pires

Dyl Pires foi aluno do Curso Livre de Formação de Atores da Companhia Oficina de Teatro e aluno da primeira turma do CACEM de remanescentes do Curso Livre. O envolvimento desse ator com esses momentos de formação promovidos pela COTEATRO se iniciou no ano de 1995 e finalizou com a sua formatura em 1998, ano de formatura dos primeiros alunos dessa escola.

Para Dyl Pires o começo dessa iniciativa não é equivocado, entretanto seus equívocos, possivelmente, passaram a existir no desenvolver da história e das práticas do CACEM. A experiência da década de 90 em São Luís foi o alicerce para o teatro usufruído nos anos 2000, acredita Pires. Para ele, esses dez anos foram de muita experimentação na cidade São Luís, mas que infelizmente não esquecidas em função das ações que ficaram famosas no passado como *Tempo de Espera*, de Aldo Leite e o LABORARTE com Tácito Borralho.

*[...] as pessoas se prendem muito a 70 porque o que me parece é que virou fetiche, foi uma década que teve espetáculos como, o *Tempo de Espera* do Aldo que foi premiado nacionalmente, teve uma trajetória fora. [...] teve também a vinda de Tácito, a criação do LABORARTE que foi um espaço agitador de criações, alicerçadas por visões políticas muito fortes. [...] eu não acho que seja uma década que não aconteceu nada, acho que na minha vivência foi quando mais aconteceu, o ponta pé pra muita coisa, porque eu lembro que tinha a COTEATRO, o curso da COTEATRO que mobilizou muitas pessoas, vários alunos foram aproveitados e nos anos 90 vários criaram seus grupos, paralelo a isso na década de 90 tinha o Festival de Teatro Estudantil, que era um espaço que movimentava a cena, muitos grupos de escola que iam apresentar, tinha na sua direção professores que estavam dando aula naquela escola, ou que passaram pela COTEATRO e de alguma maneira quando penso na década de 90 penso nos espetáculos que a COTEATRO produziu. Tinha um grupo de performance com poesia nesse período, teve um grupo que o Luiz Rezende fez, muitos grupos que se mobilizavam a partir da literatura pra fazer performance ou intervenção urbana. Teve muito espetáculo sim, teve a Escrita do*

Deus de Urias, Édipo Rei, Morte e Vida Severina, O Sumiço do Reizinho Mandão, cara teve muita coisa, muita coisa, tinha um teatro de bonecos abaixo da COTEATRO que aconteciam espetáculos, tinha muita coisa de bonecos tanto com o Beto, a Sandra, a gente dizia na década de noventa que quem tava com tudo era o Gilson e o Gilson fez vários espetáculos, ações de mimica, enfim toda a minha memória é de 90 cara, memória vivenciada e não livresca, claro que vem os anos 2000, mas tudo que começo foi em meados de 90. (D. PIRES)

Pelas memórias de Dyl Pires podemos observar que as ações formativas da COTEATRO na década de 1990 estavam amparadas por um contexto significativo da experimentação. Esse caráter de risco e busca de novas possibilidades invade o espaço formador com experimentações em sala que fugiam do convencionalismo. Entre os professores que impingiram reflexões significativas na formação desse ator, além de outros, Lúcia Gato, Jonatas Tavares, Luiz Pazzini e Tácito Borrelho, foram os mais recorrentes na narrativa.

Perguntado sobre as estruturas metodológicas daquele período, ele afirma que variava conforme o professor, mas, em geral, nas disciplinas teóricas havia aulas expositivas “*tinha divisão de grupos, por exemplo, disciplinas como História do Teatro, cada qual responsável por um período, um autor, cada grupo apresentava o que pesquisou sobre tal autor e ai formava um debate com o professor.*” (D. PIRES) No que tange às disciplinas práticas, “*as Expressões Corporais, acho que tinham avaliações a partir de grupo, não tenho certeza, não fugia do tradicional*”.

O curso naquela época não pensava a teoria e a prática como suportes coexistentes “*mas, Tácito dando História do Teatro do Brasil (?), em alguns momentos a gente tentou fazer uma prática daquele início do teatro, tentamos fazer na prática aquela coisa de ditirambos, Dionísio*” (D. PIRES) As outras disciplinas se assentavam na teoria apenas sem exercícios práticos sobre o assunto. No que concerne às disciplinas práticas, Pires afirma:

[...] não se pensava sobre aquela prática, a gente não tinha acessos aos teóricos em dialogo com o que estávamos fazendo em prática, esses exercício de expressão corporal, técnica vocal nada disso, mas muito depois que corri atrás de livros, mas não era da práxis dos professores das disciplinas de corpo da referencias, só faziam os recortes de exercícios, que eles estruturavam e achavam melhor, eu acho que isso, na minha cabeça, eu posso tá equivocado. (DYL PIRES)

Durante a sua formação na escola, Dyl Pires elege o exercício cênico *Marat Sade*, de Peter Weiss como uma das experiências significativas para sua vida profissional “*esse processo foi forte, mexeu comigo, me fez interessar por atuar*”. Embora configurado como exercício na sala, sob o direcionamento de Luiz Pazzini, esse “*veio com um papel de te estimular, de te fazer procurar outros caminhos dentro daquilo, então isso foi uma coisa meio, teatro performativo, algum elemento do que hoje chamamos de teatro performativo*”.

FIGURA 16 - Exercício A perseguição e assassinato de Jean Paul Marat



Fonte: Acervo pessoal de Conceição Feitosa

Uma das características da relação ensino/aprendizado ligadas a esse professor era a capacidade de impulsionar o aluno a se questionar os variados caminhos e possibilidades de alcance de uma obra e do processo formador do ator e quais caminhos o futuro ator haveria de escolher numa relação ética consigo e com os demais na coletividade. Ensejando-se, assim, a refletir-se sobre o real papel do ator na sociedade e construção do ser humano.

Dyl Pires relata que esse processo mostrou aos alunos outra possibilidade de criação que não obedecesse apenas a “lógica tradicional do palco à italiana”, a criação da personagem começa a ser flexionada para dar lugar a lógica da ação “*você sabe o que tem que fazer e faz, sair da estrutura tradicional, Stanislavskiana, saía um pouco disso*”. (D. PIRES) As leituras das ideias de Bertolt Brecht eram ressaltadas no processo com Luiz Pazzini. Esse professor apresentava uma simpatia declarada pelas concepções do alemão. Sobre a importância de Luiz Pazzini no processo formador, Pires complementa:

[...] ele trazia um olhar novo sobre o teatro, eram outros caminhos ali dentro, um olhar político, questões existenciais e sociais, trabalhávamos com tabus, sexualidade, eu acho que Pazzini foi o que mais ficou, sua experiência ficou forte em mim. A ideia da disciplina ficou muito forte através desse processo; o Pazzini

consegue estabelecer um divisor de águas; nesse momento a coisa virou paixão, eu não tinha isso, mas a partir da direção dele virou paixão, encantamento vivo, acreditar em mim e o Pazzini ele acreditava em mim, ele acreditava muito no meu potencial, na minha permanência nessa coisa, essa foi minha maior experiência enquanto aluno, mas como ator da COTEATRO claro que muitas coisas também ficou ... (DYL PIRES)

Pires nos traz para um ponto muito importante da relação entre um aluno-ator com seu mestre-formador, a confiança, o incentivo destinado ao aluno pelo professor. Sobretudo, na arte teatral que para além de generalizações, tem se mostrado através dos séculos sua complexidade enquanto carreira profissional.

4.7.2Enfrentando o Leão sem armas: o desnívelamento entre a demanda e a grade curricular- Lauande Aires

Lauande Aires foi aluno do CACEM entre 1998 e 1999. Nesse momento, conforme nos apresenta a pesquisa até aqui, as articulações para a mudança da escola para a esfera estadual já estavam acontecendo. Em 1999 fixam-se na escola o caráter Técnico de Formação de Ator em nível de segundo grau, retirando, assim, a possibilidade de oferecer o curso de Iniciação ao Ator em nível de primeiro grau.

Aires recorda a sua experiência na escola apontando certos desnívelamentos entre o que se propunha na escola e o contexto da cidade no final da década de 90. Para Lauande Aires as disciplinas mais significativas no CACEM para a sua formação foram: Expressão Corporal, ministradas pela professora Lúcia Gato e a de Cenografia. Esta última, a cargo de Gilberto Goiabeira, Aires acredita ter sido a que mais tenha imprimido desafios em sua formação “*por causa das aulas, dos filmes, de como ele conduzia, como ele puxava as referencias*”. Segundo Aires, embora tenha sido uma disciplina técnica, esta o influenciou e o despertou para vários elementos dentro do Teatro. Além de outras, também significativas, como História do Teatro com Lio Ribeiro, Interpretação com Domingos Tourinho e Instalações Teatrais com Wandeck Pereira.

Sobre a disciplina de Instalações Teatrais, Lauande Aires faz algumas considerações:

[...] você conhecia toda a planta do Teatro Arthur Azevedo, era o modelo, você conhecia tudo, mas acaba não conhecendo é nada, vai se perdendo, a internet na época tava começando ainda, então demorou um tempo para se te acesso e poucos livros das áreas técnicas na biblioteca da casa; tinha sobre peças teatrais. (L. AIRES)

Aires pondera a eficácia dessa disciplina, expondo que as informações recebidas na escola logo se esvaíam por falta de referências bibliográfica e atividades efetivamente práticas que pudesse fixar tais informações. De maneira a reiterar a importância da prática, sobretudo, tratando-se de disciplinas, consideradas “mais técnicas”, na formação de atores, Aires cita outra experiência, agora com a disciplina de Iluminação:

[...] não adianta você ter uma aula de teatro num teatro, se você não vai ter a possibilidade de usar aquele equipamento, você vai conhecer o espaço abrir a ferramenta ele vai ser uma ferramenta técnica que não é do teu cotidiano e aí não poder ser facilmente instalado numa casa, tu vai que escolher um refletor pra tu botar, então tu tem uma série de limitações. A falta de prática na casa a respeito da iluminação por exemplo. (L. AIRES)

A memória de Aires nos apresenta uma problemática bastante pertinente a ser discutida. Visitas esporádicas nos teatros, frequentemente, eram realizadas conduzidas pelos professores, porém como manter o contato com esse espaço, possibilitando outras experiências práticas nele a fim de que o aprendizado e a reflexão sobre outras maneiras de subverter essa espacialidade aconteçam? Segundo as memórias de Aires havia alunos cujo contato com a casa de teatro era feita apenas no período de formação na escola, não ocorrendo mais daí por diante.

Pelas impressões desse aluno, na época em que esteve na escola, o valor atribuído à teoria se sobrepuja às atividades práticas: “[...] uma vez eu perguntei por que o curso não era mais prático, [...] a casa tinha uma pegada mais teórica porque o curso era de educação artística tinha lacunas e tal e ai o curso acaba tendo isso”. (LAUANDE AIRES) A suposta proeminência da teoria em relação à prática é justificada pela ausência de um curso superior de teatro na cidade que atendesse a essa demanda teórica⁷⁶.

Para Lauande Aires “há um desnivelamento da demanda e a grade curricular, é como se não se adequasse”. E ainda mais grave, considera o narrador, “um processo profissionalizante para uma cidade que não consegue ter atores profissionais.” (L. AIRES) O narrador conclui que a falta de prática pulveriza o conhecimento obtido nesse curto espaço de tempo. Essa afirmativa se baseia na experiência que teve ao ser aprovado em um teste em 1999 para trabalhar no espetáculo *Viva El Rei Dom Sebastião*, produzido pela COTEATRO. Esse espetáculo aparece como uma das experiências positivas para Aires, porém foi momento que o fez refletir muito sobre o papel do profissional de teatro São Luís.

⁷⁶ O curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão surgiu em 2005, mas antes já existia o Curso de Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas na mesma universidade.

Aires fica surpreso com a ideia de que um “ator profissional de teatro”, só conseguia tempo para ensaiar a partir das 22hs, que tinha uma série tarefas durante o dia e depois de cumpridas era que assumia a máscara de ator. Apesar de estar se referindo a um determinado momento histórico de São Luís, essa realidade ainda é recorrente na cidade. “Faz-se de um tudo, depois se faz teatro”. Nessa perspectiva, demanda-se uma reflexão acerca do perfil do profissional de teatro ludovicense no século XXI.

O desalinhamento do curso também se dava na sua relação com o contexto vivenciado em São Luís naquele período e não com a própria grade curricular, afirma Aires. Ademais, *“faltava ali um corpo docente capaz de ser coerente no plano e uma realidade da instituição quanto à cidade pra fazer com aquilo fizesse sentido. [...] O que era pra te preparar te deixa desarmado face a realidade”* (LAUANDE AIRES).

Sobre o processo de montagem de conclusão de curso do CACEM, Aires narra que não foi eficiente do ponto de vista do aprendizado: *“nós fizemos uma montagem nas coxas pra poder terminar, se livrar, quer dizer, um texto horroroso dum maranhense, mas tu tinha que fazer a montagem, quer dizer a montagem não te ensina, não te instiga”* (L. AIRES). Por outro lado, *Fuenteovejuna* e *O Santo Inquérito* o interessavam mais.

A construção da peça de Lope de Vega foi para Lauande Aires um aprendizado inefável, no que diz respeito ao exercício pela prática:

[...] além do texto a encenação de Tácito ele pegou toda a roupagem, o tecido do antigo espaço cultural João do Vale todos os panos que serviam como rebatedores, pegou aquele monte de pano velho pra fazer o figurino, os figurinos ficaram muito bonitos, muito cênicos, quer dizer eu podia aprender vendo ali pela prática eu sento que a escola falhou muito nesse sentido, como falha até hoje porque a gente não consegue ver isso repercutindo na cidade. (L. AIRES)

Outra experiência marcante trazida pela memória de Aires foi a montagem de *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, na disciplina de Cenografia. Acerca dessa, ele narra:

[...] nós fizemos um cenário todo com tubos de papelão juntados da Rua Grande⁷⁷, mais papelão e jornais colados, trabalhando muito a simbologia da cena, então era tudo buscando símbolos que sintetizasse a Branca, o Augusto e o Padre, discutindo a questão da ditadura militar, de relação de poder, então isso mexeu muito comigo porque eram muitos símbolos, era muita informação tendo que ser processada por mim pra poder chegar de forma mais clara na cena e também nós fizemos com a encenação, embora como leitura dramatizada, com tudo montado, tudo no lugar com a leitura não branca com ações, algumas partes até memorizadas. Então nesse trabalho nos envolvíamos bastante no trabalho, o trabalho gerou conflitos, tinha uma cena de beijos, a menina não queria beijar, mexeu com ela também com essas pressões, essa relação. Eu acho que esse foi o trabalho mais interessante. (L. AIRES)

⁷⁷ Principal rua do comércio de São Luís, localizada no Centro dessa cidade.

As memórias de Lauande Aires da sua formação no Centro de Artes Cênicas do Maranhão apontam para a necessidade do equilíbrio teoria e prática no processo formativo do ator, sem o qual a eficácia da preparação do ator frente às demandas teatrais, ficam fragilizadas.

4.7.3 O espaço da descoberta e da experimentação-Tissiana Carvalhêdo⁷⁸

A experiência de Tissiana Carvalhêdo no Centro de Artes Cênicas do Maranhão corresponde aos anos de 2001 a 2003. A narradora nos apresenta como ocorriam os processos de sala de aula, no momento em que a escola estava em fase de mudança da tutela da COTEATRO à esfera da Secretaria de Estado da Cultura.

Carvalhêdo foi uma de dezenas de alunos que tiveram uma formação simultânea no CACEM e no Curso de Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas. E seu discurso sobre as práticas pedagógicas perpassam comparações entre esses dois universos. Ao passar por esses dois espaços formativos, a atriz afirma que por muito tempo estava presa a comparações entre o que vi num espaço e não em outro e vice e versa: “*Porque não tinha como não comparar o que eu via aqui de manhã e via lá de noite*” (TISSIANA CARVALHÊDO). A atriz e professora considera que na época em foi aluna da casa, o curso “*em termos de conteúdo, de metodologia cumpriu muito bem o seu propósito de curso técnico de formação técnica. Foi um curso que me possibilitou muito experiência prática*”.

Com uma visão contrária à de Lauande Aires, que sentia o curso mais voltado para as questões teóricas do teatro, Tissiana Carvalhêdo aponta a escola como um espaço propiciador da prática, mas não exclui as leituras realizadas em sala. Para Carvalhêdo a escola foi interessante por ter tido a chance de encontrar várias pessoas que estavam, assim como ela, com muita vontade de experienciar o teatro.

É interessante a concepção da atriz, porque vários discursos mostraram expressam que uma das fragilidades da escola era justamente a aceitação de alunos que não tinham muito definidos os seus propósitos com relação ao Teatro, interferindo na eficácia da formação dos que tinham. O desejo pela experimentação no teatro levou a turma de 2001 a criar um grupo denominado *Vedas*:

⁷⁸ Entrevista com Tissiana Carvalhêdo concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 18 de setembro de 2015, em São Luís, Maranhão.

Criamos um grupo que se chamou Vedas, fazíamos performances, apresentamos em bares, lançamento de livros, sem receber nada, a gente queria era fazer, experimentar. Acho que foi interessante por causa disso porque eu conheci muita gente que queria fazer teatro assim como eu. (T. CARVALHÊDO)

Sobre o curso de formação de atores do CACEM, a narradora afirma:

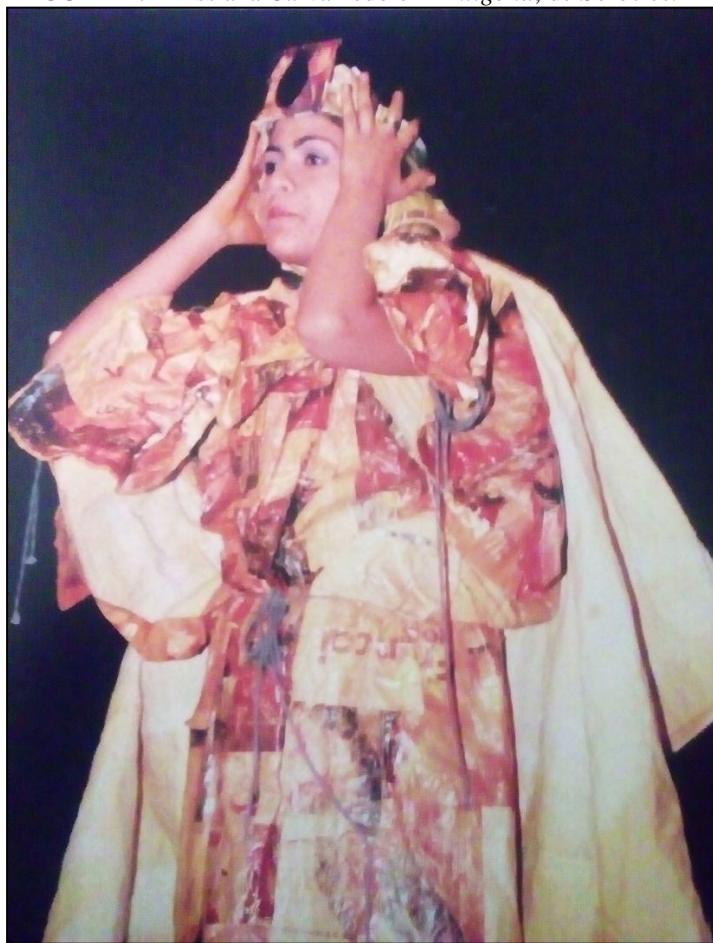
O curso era muito ligado à questão técnica, muito ligado ao texto, todas as disciplinas eram muito ligadas ao texto, os nossos experimentos partiam do texto, do estudo do texto e aí depois a gente decorava o texto, fazia a leitura da mesa, depois que a gente ia pra marcação, tudo girava entorno do texto, bem textocentrista⁷⁹, as coisas mais soltas que a gente fazia era por conta própria nos grupos, no Vedas, ai a gente se soltava mais. (T. CARVALHÊDO)

A ligação com o texto, a partir do qual a criação surge, é indicada como uma prática recorrente na escola de formação de atores. Como referido acima, esse era o trampolim, para outras ações, porém às vezes estagnava-se nesse ponto de partida. As experimentações, assim, ocorriam por iniciativa dos alunos com a criação de grupos de teatro.

Segundo Carvalhêdo, essa forte relação com texto foi percebida até no seu espetáculo de formatura, *Antígona*, onde mesmo na fase final do curso não houve liberdade para explorar outros caminhos de composição cênica:

⁷⁹ O teórico francês Jean-Jacques Roubine denomina de “textocentrista” o período histórico em que o texto foi sacralizado como elemento máximo da cena teatral, onde os demais elementos da cena eram subordinados a esse e estavam para alicerçar sua supremacia. Roubine situa o início dessa tradição ainda no século XVII, sobretudo na França. (ROUBINE, 1998, p. 45).

FIGURA 17 - Tissiana Carvalhêdo em *Antígona*, de Sófocles.



Fonte: Acervo pessoal de Tissiana Carvalhêdo

O processo foi partindo do texto, foi leitura do texto, divisão de personagem, ele que dividia os personagens e ai a gente teve que decorar as falas, a gente não teve nenhum trabalho corporal, a gente só decorou as falas, teve os encontros pra técnica vocal, pra marcação, marcação mesmo, “tradicionalzona” mesmo. (T. CARVALHÊDO)

Esse espetáculo, segundo Tissiana Carvalhêdo, teve a sua escolha estética a cargo do professor, mas com pouca participação dos alunos no quesito concepção estética.

Questionada sobre como ocorriam as avaliações dos alunos nesse processo de formação, ela narra:

[...] eram atividades teóricas e práticas. Eu lembro que a gente tinha que fazer fichamento, textos, apresentações no final da disciplina. A gente trabalhava no decorrer da disciplina muito com apresentações solos, acho que foi só no primeiro período e na última apresentação com todo mundo, no decorrer eram no máximo duas pessoas ou uma pra apresentar uma cena para trabalhar o conteúdo de iluminação ou então figurino ou então maquiagem. Então era teórica e prática. (T. CARVALHÊDO)

As memórias de Tissiana Carvalhêdo estabelecem um equilíbrio entre as virtudes e as deficiências do centro de Artes Cênicas do Maranhão no começo dos anos 2000. Para

ela, a escola foi um espaço de experimentação outro distinto das experimentações que havia feito no curso de graduação.

Hoje eu analiso assim um ensino com deficiências, mas na época foi um período de descobertas, muita busca experimental, a gente fez muitas performances sem um senso crítico de quando a gente se forma e já não se permite tanto, nessa época a gente se permitia mesmo em experimentar, em descobrir, foi um período que me marcou por isso, me marcou pelas amizades que eu fiz que tinham os mesmos interesses que eu, isso foi produtivo porque a gente se reunião não só pra entretenimento, mas se reunia pra estudar, pra ler textos, pra fazer performances, pra se apresentar e isso foi essencial pra nossa turma na formação lá no CACEM. (T. CARVALHÉDO)

Em comparação ao curso de Educação Artística da universidade:

Embora eu veja hoje como um ensino deficiente muitas coisas práticas que tinha lá eu não tinha aqui, aqui às vezes ficava muito no campo da teoria e lá me supria com essa questão prática, mesmo que tenha sido uma prática empobreceda pela rigidez da técnica, numa técnica que é antiga, mesmo que fosse limitada nesse sentido, mas tinha, e aqui não tinha, por isso que eu levei os dois cursos ao mesmo tempo, “ah gente então eu tenho que fazer”; porque se eu ficasse só aqui eu não ia ter essas experiências e se eu ficasse só lá eu não ia discutir eu não ia ler esse textos, não ia ter essa visão, então complementou essas duas formações ao mesmo tempo e que me ajudou muito. (T. CARVALHÉDO)

A narradora pondera a importância de cada formação para sua carreira profissional. Elege o CACEM como um pertinente espaço do fazer, da experimentação prática do Teatro. Enquanto que a universidade lhe deu condições de alcançar percepções mais críticas do fazer e do pensar o teatral. Embora por meio de “técnicas rígidas”, a escola de Teatro lhe ensejou elementos para exercer a atividade teatral depois de formada.

4.7.4 A escola de teatro como porta de entrada- Daniel Almeida

O Centro de Artes Cênicas do Maranhão, na perspectiva do então aluno Daniel Almeida, foi uma porta de entrada para sua carreira enquanto ator e diretor de teatro. Almeida, que foi aluno do CACEM quando este já se encontrava na condição de escola pertencente à esfera do governo, nos apresenta um quadro de abertura, de possibilidades outras no Teatro.

Esse ator acredita que a formação no Centro de Artes Cênicas do Maranhão foi importante para ele, porque foi nessa escola que “*eu tive a oportunidade, esse privilégio de trabalhar com as pessoas que fazia. [...] foi legal pra mim porque eu absorvi muita coisa e também pude criar e recriar aquilo que eu aprendi.*” (DANIEL ALMEIDA)

Daniel Almeida define como “privilégio” ter tido, durante a sua formação, a chance de ter trabalhado com outros diretores e atores na cidade de São Luís, que, de certa

maneira, contribuíram para a sua formação enquanto ator e diretor. A prática com os artistas da cidade e, sobretudo, com os da COTEATRO, pois se associou a esta assim que começou sua vida teatral através da escola de Teatro, acelerou a absorção das técnicas e das teorias que estava entrada em contato nas aulas do CACEM. Inicialmente, Daniel Almeida revela uma dificuldade, mais tarde superada (e que pudemos vislumbrar nos discursos dos vários narradores desta pesquisa): a dificuldade com a leitura, impossibilitando a compreensão e estabelecimento de reflexões mais profundas nos processos propostos em sala, além desta a consciente do seu corpo começou a ser identificada e trabalhada nas disciplinas relacionadas a esse instrumento. Isso foi facilitado pelas professoras que, segundo Almeida, eram competentes e “*desenvolviam um bom trabalho a meu ver naquele período, mas eu tinha essa dificuldade de dançar.*” (D. ALMEIDA).

Porém, destaca que as relações entre discentes e docentes nem sempre se davam de maneira amigável e com confiança, mas com certa tensão. Segundo o narrador, na ocasião em que esteve enquanto aluno na escola, havia alunos que não confiavam no saber ou que descreditava na prática artística e docente dos professores. Segundo Almeida, essas relações eram contraditórias, visto que a maioria dos alunos, que desafiava o saber do professor, foi os que deixaram o Teatro e que, no caso dos docentes rechaçados, eram artistas de longa carreira e que até hoje estão desenvolvendo suas atividades artísticas e pedagógicas na cidade!

Semelhante a todo o percurso da escola e que pudemos observar nesta pesquisa, no período de estudos de Daniel Almeida, muitos alunos entravam para a escola por diversos motivos:

[...] tem gente que vem para deixar de ser tímido, tem gente que acha que a escola de teatro é para aliviar o estresse, outros acham que é para acabar com a depressão e no decorrer do tempo eles vão percebendo que a coisa não é por aí, então isso acaba tirando muita gente da roda, então minha turma que começou com 38 fechou com 4 alunos, um defasagem muito grande. (D. ALMEIDA)

Para Almeida, essa seria, provavelmente, uma das razões para a saída de muitos alunos, a timidez, o entretenimento, mas adverte que não seriam apenas estes os motivos da significativa defasagem de alunos do CACEM:

Enquanto aluno eu percebo que há uma dificuldade que vai além das forças de quem dirige, talvez seja um dos problemas ou dos entraves que a casa tem que talvez aumente essa vulnerabilidade com relação à defasagem hoje e até mesmo na época de Tácito a casa não tinha um vínculo com a secretaria para pagar o professor, então é uma luta muito grande para manter essa casa com relação ao professor, então o que eu consigo perceber é que os gestores fazem arranjos pra que a casa funcione, não há um calendário mensal de pagamento de professores

exato, então isso eu acho que é uma das dificuldades, o aluno vem de repente não tem aula de uma disciplina, de repente vem, claro que eles conseguiram, no período do Tácito, do Tourinho de ter sempre um professor a disposição das disciplinas que eram ofertadas, mas eu acho que isso em muitos momentos isso veio à tona.

O ator e diretor Daniel Almeida reitera em seu discurso uma parcela significativa das principais discussões obtidas até agora neste trabalho: a relação com o Estado e suas implicações na qualidade do ensino na escola. A falta de professores, “arranjos” utilizados desde o começo da escola são fatores, sem dúvida, que devem ser revistos.

Uma segunda consideração de Almeida está para além das práticas em sala de aula, mas a relação da escola com o mercado, a suposta criação de um “mercado teatral” na cidade São Luís:

Agora uma outra dificuldade, o que eu acho enquanto artista, enquanto ex-aluno, o que eu sinto falta é que a casa, talvez isso não seja de responsabilidade da casa, mas eu ando pensando muito nisso já há algum tempo, é a casa servir de base pra grupos, para formação de grupos, porque assim, existe um mercado? Não existe. Para onde esses atores vão se eles não têm aquilo que eu chamei de “privilegio” no início, senão não têm a possibilidade de fazer trabalhos com os grupos que estão estabelecidos na cidade? Pra onde eles vão? Há um mercado de moda, de vídeo, de cinema, mercado televisivo na cidade, então assim, pra onde esse atores vão? Então é aquela coisa de você ir pra um lugar e não ver perspectiva nele, que ele vai te proporcionar na frente, então é só um diploma? Eu acho que a casa pode te proporcionar muito mais do que só um diploma, do que só um papel, será se casa não pode abrir a possibilidade desses alunos formados aqui formassem grupos? (D. ALMEIDA)

Como já discorremos aqui nesta pesquisa, a criação de grupos de Teatro em São Luís tem sido, além uma configuração de formação de artistas, uma estratégia de sobrevivência e manutenção dos novos artistas da cidade. A escola de Teatro, sobre o prisma de Almeida, tem um papel fundamental na fomentação dessas coletividades, uma vez que o mercado é formado não por situações exógenas que mudariam repentinamente a realidade teatral da cidade, mas com a efetiva produtividade dos seus artistas.

O Centro de Artes Cênicas do Maranhão, no seu percurso histórico, se configurou como uma provocativa ação de formação e desafiadora reflexão acerca da formação do ator na cidade de São Luís. Como pudemos observar, as diversas e polêmicas opiniões acerca da escola nos incitam a perscrutar-lhe a história, as suas metodologias e reverberações de suas ações no cenário teatral ludovicense cada vez mais e descobrir outras facetas que, por ora, não foram reveladas.

Assim fundamentado, faz-se necessário colher visões outras, pesquisas outras sobre esse objeto para que consigamos ter uma ampla concepção dessa instituição que para uns foi fundamental na formação e para outros um grande equívoco pedagógico.

CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Centro de Artes Cênicas do Maranhão, ao longo da nossa pesquisa, se apresenta como um espaço necessário à formação dos artistas locais. A cidade, embora tenha passado vinte anos da criação da primeira escola de formação de atores de nível técnico do Maranhão, ainda necessita desse espaço, como um ambiente de formação e reflexão do Teatro. Embora o curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão tenha sido criado no ano de 2005, este pertence à outra ordem de formação: a licenciatura, resguardando-se ao CACEM a função de formar atores, artistas que irão desenhar o cenário teatral, sobretudo, ludovicense.

Ao elaborarmos nosso projeto de pesquisa para adentrar esse espaço, que até então nos parecia bastante árduo, não havia fontes que pudessem alicerçar nosso discurso. A história dessa instituição estava relegada às teias de aranha, poeiras, e suscetíveis a se perderem no tempo, visto que muitos documentos foram encontrados em péssimo estado de conservação. Por outro lado, os “documentos humanos”, estavam ainda pela cidade, estavam presos de informações, estórias e histórias que precisariam ser registradas e, assim, pudéssemos contar com um arcabouço de informações que nos ensejassem fazer entender o percurso dessa que foi, na década de 1990, talvez, uma das mais ousadas iniciativas do teatro ludovicense.

Provavelmente, a ausência de documentos históricos tanto do Teatro maranhense, quanto do próprio Centro de Artes Cênicas tenha feito muitas pessoas atribuírem juízos de valor que, em alguns casos, não correspondem à realidade. Buscar o contexto, as conjunturas políticas e sociais foram fundamentais para o entendimento dessa escola de teatro. Ela não está só, não está imune aos conceitos políticos e culturais vigentes; portanto, traçar-lhe um juízo de valor sem estar-se consciente desse entorno, sem dúvidas, é cair em equívocos ou injustiças.

O desejo em entender essa escola e as razões que levavam, e ainda levam tantas pessoas na cidade de São Luís a atribuírem adjetivos negativos, foi nossa preocupação inicial. Contudo, para isso, como já discorrido, precisaríamos de fontes, necessitaríamos saber a história dessa instituição. Surpreendemo-nos a perceber que existia um silêncio histórico, um silêncio que, muitas vezes, era ocasionado pelas pesadas críticas que implicavam no distanciamento da classe artística, da sociedade civil, dos órgãos apoiadores de cultura, e até mesmo do próprio órgão gestor. As críticas, ousamos dizer, silenciaram os próprios coordenadores e funcionários da escola que, por muito tempo, sabiam apenas fatos superficiais da trajetória dessa instituição teatral. Talvez nesse ponto esta pesquisa se

apresente fundamental, tanto em termos de visibilidade à escola quanto também à perscrutação de sua história.

E esse foi nosso objetivo, perscrutar uma história esquecida, silenciada ou até deturpada pelos interesses pessoais, políticos e artísticos.

Esse mergulho na história do CACEM nos revelou fatos que justificam ou pelos menos nos dão pistas dos motivos que levam um grupo significativo de pessoas a tecerem críticas negativas a escola.

Antes de citarmos tais pontos encontrados, podemos dizer neste momento que tal pesquisa auxiliou e recuperou memórias quase pulverizadas. Durante as entrevistas ouviu-se bastante a expressão “Nossa eu nem lembra mais disso!”, ou “Gente, olha só como o tempo passou!”. Havia quem dissesse: “Olha, faz tanto tempo isso; eu não sei se vou te responder”, mas durante as conversas as memórias vinham e vinham carregadas de paixão, de reflexão, mas também de alto senso crítico.

“Ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (RICOEUR, 2007, p. 107). Ao privilegiarmos a variedade discursiva neste trabalho, corremos o risco da imaginação se sobrepor aos fatos, onde a ação de falar de si, em alguns momentos, se mostrou superior aos fatos ocorridos. Para o historiador francês Paul Ricoeur (2007, p.107) “[...] a memória é passado e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é o meu passado”. Se a memória que é uma qualidade do passado, e esse passado necessita ser recuperado, o mais fielmente possível, saber “quem” emite essa memória, é um fator primordial.

Foi fundamental buscar narradores que vivenciaram de forma efetiva os fatos buscados, expositores que, de certa forma, passaram um período relativamente longo nessa empreitada, os quais pudessem projetar-nos uma imagem das suas experiências. Essas experiências foram confrontadas com as de outros sujeitos, jornais e documentos encontrados, além de rascunhos sem data e sem assinaturas.

Durante a pesquisa as informações obtidas anteriormente situavam cronologicamente os sujeitos que emaranhavam as informações no tempo, dificultando a sistematização dos fatos. Outro fator que credita certo valor à pesquisa foi o auxílio à memória dos colaboradores que, devido ao tempo, não conseguiam determinar em que momentos os fatos narrados se situavam.

Após análise das informações obtidas na pesquisa pudemos perceber que as relações da escola com o órgão gestor, a SECMA, são bastante confusas. A Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, entre os anos de 2004 e 2007, anos correspondentes à gestão

inicial do CACEM (quando este passa ser regido pelo Estado), se configurou como um órgão ausente quanto à sua assistência a escola. Por outro lado, a inércia da gestão em propor e em exigir o cumprimento das ações solicitadas divide com a SECMA os créditos da situação da escola.

Interessante perceber durante as entrevistas que os narradores separaram e qualificaram a escola em dois momentos: o primeiro, relativo à gestão da COTEATRO, companhia teatral mantenedora das ações da escola entre os anos de 1997 e 2003; e o segundo momento, relativo ao instante em que o Estado inseriu essa instituição sob sua tutela. Os discursos mostraram e rememoraram o primeiro momento como uma empreitada de sucesso, inovadora, porém ao tratar do segundo momento várias críticas foram lançadas e uma enxurrada de utopias começaram a ser desaguadas.

A COTEATRO mantinha o Curso Livre de Formação de Ator e, posteriormente, o CACEM em sua sede. Durante esse primeiro momento a companhia de teatro era a responsável pelas ações formativas e pelas relações de parcerias obtidas com a SECMA e a SEDUC; já no segundo momento, ou seja: os primeiros anos de funcionamento, enquanto escola técnica de teatro do Estado, o CACEM passou a funcionar em outro prédio no Centro de São Luís.

Essa mudança de espaço foi motivo de críticas e, segundo algumas narrativas, um dos pontos responsáveis pela “decadência” da escola. De fato, o novo espaço escolhido para o funcionamento da escola apresenta uma série de deficiências que, inevitavelmente, influenciam no processo de ensino e aprendizado na escola.

Contudo, durante a pesquisa, emergiu uma questão: antes do CACEM se instalar no prédio da Rua de Santo Antonio, o Solar da Baronesa de São Bento, a Escola de Música, também gerenciada pelo Estado, funcionava nesse espaço e com um fluxo constante de alunos e cada dia mais adquirindo respeito na cidade pela sua qualidade no ensino. A mudança do CACEM para esse prédio teria sido de fato uma dos motivos que levaram a escola a ser criticada quanto à qualidade dos procedimentos adotados e a consequente evasão dos alunos?

A pesquisa mostrou que o espaço é apenas um dos pontos problemáticos que refletem no ensino da escola. Somada à estrutura física, existe a estrutura humana, material, a falta de profissionais de fato preocupados com o ensino do Teatro e, por fim, talvez a não menos importante, a gestão. É preciso saber gerenciar um espaço de Cultura e Educação como uma Escola de Teatro.

A perscrutação dos fatos históricos da escola nos revelou que a escola funciona isoladamente das ações e das inovações do teatro no mundo. Tratar da cultura local e dos

artistas locais é também tratar da cultura mundial e das possíveis relações que se pode tecer com outras instituições, outras ações que deram certo; postura não verificada nesta.

Verificou-se, durante a pesquisa, que o plano de ações pedagógicas da escola necessita de revisão. A última revisão constatada foi em 2004, desse ano até 2007 nenhuma mudança foi feita. A relação da escola com o seu contexto não é vislumbrada na sua grade curricular, implicando em prejuízos na inserção dos novos profissionais no mercado ludovicense.

Pensar uma escola de teatro é, sem dúvidas, pensar no universo que a sustenta, que a alimenta, que a faz ser necessária num contexto. O grau de importância dessa investigação para o Cenário teatral ludovicense e brasileiro se dá na preocupação com o registro de ações de formação que nem sempre são percebidas nas pesquisas que visam a falar do teatro brasileiro e, sobretudo, do maranhense.

Apesar dos nossos objetivos terem trilhado o caminho do registro e a sistematização das ações do CACEM ao longo do tempo, ainda avaliamos que há muito que se discutir nesse contexto. Há muitas lacunas nesse objeto de pesquisa que demanda olhares críticos. Ainda que surgissem outras investigações semelhantes, sem dúvida outras possibilidades de visualização da escola surgiriam, garantindo ao leitor a chance de discutir um mesmo objeto por meio de prismas diversos e outras descobertas.

REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, Ledy. **O “urrou” do Boi em Atenas:** instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Tese (Doutorado). Campinas, São Paulo: UEC, 2004.
- ARAÚJO, Nélson de. **História do Teatro.** Salvador: Fundação do Estado da Bahia, 1978.
- ARISTÓTELES. **Poética.** Belo Horizonte: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003.
- ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX:** evolução da técnica, problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 2005. Tradução de Rachel de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg.
- AZEVEDO, Elizabeth R. Conservatório dramático e musical de São Paulo: a primeira escola de teatro do Brasil. **Luso-Brazilian Review**, Volume 45, nº 2, 2008, p. 68-83.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARBISAN, L.B., TEIXEIRA, M. **Polifonia:** origem e evolução do conceito em Oswald Ducrot.PUC./UNISINOS, 2014.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo. **Revista DigitalArt&-** Número 0 - Outubro de 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política.** Obras escolhidas vol. 01. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1985.
- BORRALHO, Tácito Freire. **Do imaginário popular maranhense ao teatro:** uma análise de O Cavaleiro do Destino. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura-SESC, 2005.
- BRAIT, Beth. Quem disse o quê? Polifonia e heterogeneidade em coro dialógico. **Revista do Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo.** Vol. 06, nº 01, 2010.
- BRASIL. Senado Federal. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional:** nº 5692/71. Brasília (DF): 1971.
- _____. Senado Federal. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional:** nº 9394/96. Brasília (DF): 1996.
- _____. Senado Federal. **Lei que dispõe sobre os cursos de teatro e que regulamenta as categorias competentes. nº 4641/65.** Brasília (DF): 1965
- BRECHT, Bertolt. **Poemas e Canções.** Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- CAMARGO, Angélica Ricci. **Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro:** as experiências da comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945). Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

CARDOSO, Letícia C. M. **O Teatro do Poder**: Cultura e Política no Maranhão. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2008.

CAREL, M.; DUCROT, O. Atualização da Polifonia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**. Vol. 06, nº 01, 2010.

CARVALHO, Énio. **História e formação do Ator**. São Paulo: Ática, 1989.

CASTRO, Cláudio Eduardo de. Trilha interpretativa no sítio do físico, sobreposição de tempos históricos em São Luís do Maranhão. In: **I Congreso de Planificación y Manejo de Senderos en el MERCOSUR**. Piriápolis – Uruguay, 2012.

CENTRO DE ARTES CÊNICAS DO MARANHÃO - CACEM. **Regimento de funcionamento de Centro de Artes Cênicas do Maranhão**. São Luís, 1996. 19 p.

_____. **Plano Político Pedagógico do Centro de Artes Cênicas do Maranhão**. São Luís, 2004.

_____. Conselho Estadual de Educação. **Documento de reconhecimento de cursos aprovado em 01 de julho de 1999**. Centro de Artes Cênicas do Maranhão, 1999a.

_____. **Proposta de estruturação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão**. Centro de Artes Cênicas do Maranhão, 1999b.

_____. Conselho Estadual de Educação. Parecer nº 322/97, de 14 de agosto de 1997. Autoriza o funcionamento do Estabelecimento de Ensino Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Processo nº 41/97.

_____. Conselho Estadual de Educação. Parecer nº 104/99, de 01 de julho de 1999. Expõe o reconhecimento de cursos do Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Processo nº 287/98-SIE.

CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação, e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COOPERATIVA OFICINA DE TEATRO. **Estatuto da Cooperativa Oficina de Teatro**. São Luís, 1992, 03 p.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972. Trad. Hesíodo Facó.

FARIA, J. R. (Direção). **História do Teatro Brasileiro**. I: das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2012.

_____. **Ideias Teatrais**: o Século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica**: más allá de las fronteras. 1. ed. Bueno Aires: Galerna, 2004.

FERREIRA, Félix. **Do ensino profissional:** Liceu de Artes e Ofícios. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial, 1876.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Maria Raimunda F. **O CACEM e a formação profissional do ator e da atriz.** (Monografia) São Luís: Faculdade São Luís, 2010. 34f. p. 14

FREITAS, Paulo Luís. **Tornar-se Ator:** uma análise do ensino de interpretação no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

GROTONSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras:** uma ideia (política) de teatro. Rio de Janeiro: Folhetim, 2003. Tradução de Fátima Saadi.

GUILHON, Maria Virgínia M. **Sarneísmo no Maranhão:** os primórdios de uma oligarquia. Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas. Universidade Federal do Maranhão. 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP & A, 1997.

HENRIQUES, Ricardo; BARROS, Ricardo Paes; Azevedo, João Pedro. (Orgs.). **Brasil Alfabetizado:** Caminhos da avaliação. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Ruinas São Luís, Sítio do Físico.** Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/346>>. Acesso em: 7 out. 2015.

JANSEN, José. **O Teatro no Maranhão até o fim do século XIX.** Rio de Janeiro: Olímpica, 1974.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise.** São Paulo: Martins Fontes, 1992. Tradução P. Tamen.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre Experiência e o Saber de Experiência.** Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística. Campinas. 2002. Tradução João Wanderley Geraldi.

LASSALE, Jacques; RIVIÈRE, Jean-Loup. **Conversas sobre a Formação do Ator.** Tradução Nathália Safranov Rabczuk e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. – (Estudos; 278/ dirigida por J. Guinsburg).

LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense.** São Luís: EDFUNC, 2007.

MACHADO, Nauro. O teatro maranhense e o Arthur Azevedo. **O Estado do Maranhão,** São Luís, 13 de Abril de 1991. Caderno Alternativo, p. 13.

MARQUES. Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular**: o caso do Bumba-meu-Boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999, 253p

MARTINS, Wilson. Turismo Cultural, um novo programa. **O Estado do Maranhão**. São Luís, 24 de novembro de 1991a, Caderno Alternativo.

_____ Matéria Édipo Rei: Um espetáculo para fechar o século. **O Estado do Maranhão**. 13 de outubro de 1991b, Caderno Alternativo.

O DIÁRIO Da MANHÃ. Matéria: Escola de Teatro do governo tem novo diretor, entrevista com Domingos Tourinho. 27 de fevereiro de 2004. Caderno Cidade.

OLIVEIRA, Urias. Vídeo Maranhão na tela “**Essa é minha Cultura**”. Maranhão na Tela, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_9VeLzQGgHE>. Acesso em: 26 out.2015.

OLIVEN, R.G. **Violência e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Eldestein de Pesquisas Sociais. 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Miguel Serpa. **Cinema e Ópera: um encontro estético com Wagner**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes – USP, 1995.

PICON-VALLIN, Béatrice. A encenação: história e técnica de uma arte em movimento. **Revista Ouvirouver**. 04. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia. Departamento de Música e Artes Cênicas. 2008.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silencia. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Edições Vértice, vol.2, n.3, 1989.

PORTO ALEGRE, Araújo. “O nosso Teatro Dramático”. In: FARIA, J. R. (Org.) **Ideias Teatrais- o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. In: Ética e História. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**. São Paulo, Vol. 15, 1997, p. 13-49.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 23.

RABETTI, Maria de Lourdes. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Memória ABRACE IX (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas) UNIRIO-RJ. Rio de Janeiro, 2006, p. 09-130.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

ROCHA, Ayron Teixeira. **Estágio: aspectos gerais e breve relato de experiência na docência musical**. São Luís. (Monografia) Universidade Federal do Maranhão. 2012.

ROCHA, Edgar. A Arca de Noé: A parábola da modernidade no país da fantasia. **O Estado do Maranhão.** 23 de julho de 1898. Caderno Alternativo.

ROMAN, Artur Roberto. **O conceito de Polifonia em Bakhtin:** o trajeto polifônico de uma metáfora. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. n. 41-42, 1992.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, J.J. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÁ, Adriana de. **CACEM sob nova direção.** Sessão Entrevista com Domingos Tourinho. **O Imparcial.** 02 de março de 2004.

SANTOS, B. S., MENESES, M.P. **Epistemologias do Sul.** Rio de Janeiro. G. C. Gráfica de Coimbra, LTDA. 2010.

SANTOS, João Caetano dos. **Lições dramáticas.** 3. ed. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1962.

SILVA, Rosélia Lobato. **O masculino no contexto da corporeidade:** uma experiência no Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Monografia (Licenciatura em Educação Artística). Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2004.

SINZIG, Frei Pedro. **Pelo Mundo musical:** dicionário musical. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Porto Alegre: Kosmos, 1976.

SOUZA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil.** Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro. 1960.

SOUZA, L. R. A recepção de Heiner Müller no Brasil através das encenações de A Missão. In: SANTANA, A. N. P de (Coord.); SOUZA, L. R.; RIBEIRO, T. C. **Visões da Ilha:** Apontamentos sobre Teatro e Educação. São Luís, 2003.

TEIXEIRA, U. **Bastidores:** crônicas de teatro. São Luís: SECMA, 2012.

TOURINHO, Domingos. A posse de novo diretor. Entrevista. **O Estado do Maranhão.** São Luís, 07 de março. 2003.

TOURTIER-BONAZZI, Chantal de. Arquivos: propostas metodológicas. In: **Usos e abusos da história Oral.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. **Histórico do Curso de Licenciatura em Teatro.** Disponível em:<<http://www.teatro.ufma.br/index.php/arquivos/historia-do-curso>>. Acesso em: 19 out. 2015.

APÊNDICE A- ALUNOS FORMADOS NO CACEM

ATORES FORMADOS NO CURSO LIVRE DE FORMAÇÃO DO ATOR-COTEATRO

Ana Karina Ferreira, Ana Cristina Champoudry Nascimento, Celiane Lopes Chagas, Cleudson Alves Hálabe, Conceição de Maria C. Feitosa, Chris França Ferreira, Eldimir Silva Junior, Fabíola Angélica S. Gonçalves, Francisco Valdério P. da Silva Junior, Helena, Cristina Barata Martins, Ilma Cláudia Oliveira Ferreira, Irond Perdigão Freire Neto, Ivoni Araújo Silva, José de Sousa Lira Filho, Lílian Moura Cutrim, Luís Augusto Rabelo Junior, Luís Eduardo de Oliveira Moraes, Maria Diana Matos Pereira, Maria Etelvina de Oliveira Santos, Maria da Graça Machado Cutrim, Maria Raimunda Fonseca Freitas, Marlon do Nascimento Ferreira Ribeiro, Michelle Nascimento Cabral, Valdenilson Monteiro de Jesus, Vânia Cristina Silveira Gomes

ALUNOS FORMADOS NO CENTRO DE ARTES CÊNICAS DO MARANHÃO

1998

Ana Karina Ferreira, Celiane Lopes Chagas, Eliene de Jesus Dias Silva, Ercília de Jesus Moreira Arouche, Jadson Jadney Melo Cunha, Luciane Sales Silva, Luís Carlos Martins Costa Junior, Maria da Graça Machado Cutrim, Maxlow Carvalho Furtado, Renata Pedriana Cantanheide.

1999

Bianka Marques Brito Reis, Elizângela Silva Marcos, Lauande Aires Cutrim.

2000

Afonso Paulo Barrosde Aguiar, Elisiane Maria Nassar Ferreira, Elizandra Rocha Araújo, Enilde Nascimento Diniz, Raimundo Barbosa Reis Filho, Jomary de Lourdes dos Santos Carneiro, Luciano Carvalho Martins, Luís Antonio Pereira Freire, Walkíria Campos Ribeiro, Valdeir Rocha Lima.

2001

Braz Pereira Moraes, Luciana Santos Carneiro, Maria Fortunata do Nascimento, Romana Maria Tavares Lima, Tatiane Soares Lindoso.

2003

Adalgisa Jesane Silva Ferreira, Genilsilene Reis Moreira Barbosa, João Sacerdote de Jesus, José Agnaldo Ribeiro, Martha de Windson da Silva de Jesus, Merulina Generosa da Silva de Jesus, Raphaela Rafisa Santos Costa, Suelma de Sousa Costa, Tissiana dos Santos Carvalhêdo, Darcyane Rodrigues Araújo, Fátima Cristina Lobão Castelo Branco, Naura Coelho de Araújo, Ulisses Diego Pinto da Silva.

2004

Alexandre Cezar Palhano Bezerra, Aline Quiñonez da Silva Castanho, Ana Letícia Barbosa Lima, Donny Wallesson dos Santos, Elizabeth Conceição A. Oliveira, Emerson de Sousa Mendes, Euzimar de Jesus Rosa Silva, Joana Carla Algarves Araújo, Márcia Valéria Teixeira Rodrigues, Maria do Socorro Machado Barros, Merylin Cristine da Luz Moraes, Wellington Bruno Pereira Teixeira, Daniel Raimundo Almeida de Jesus, Márcia Gardênia dos Santos Jansen, Rosiane Silva de Jesus, Vanessa Sousa Bastos.

2005

Abel Lopes Pereira, Agenor Silva Sousa, Dayana Roberta Silva Gomes, Dulcicleide Reis Avelar de Sousa, Éricka Roberta Silva Gomes, Fábio Silva Pereira, Francisco Magno Portela de Abreu, Jonathan Rocha Guimarães, Jorge Henrique de Sousa Santos, Joseleno Moraes Gonçalves de Moura, Josué Ribeiro de Sousa Filho, Carlos Magno Costa Tavares Júnior, Daniele Rodrigues da Cunha, Enilde Gonçalves da Costa, Fabrício Ryan de Sousa Silva, Irlanne Cristina da Silva Rocha, Joelton Lima Pinheiro

2006

André Luis Costa Cantanhede, Armando Oliveira Bento Junior, Carla Daniele Marinho dos Santos, Deynisson Rodrigues da Silva, Dayane Patrícia Freitas, Jorge Henrique Santos Seixas, Maria Estela Ferreira Brandão, Rosana Ribeiro Fernandes.

2007

Adriana de Souza Castro, Manuela Suzana de Castro Pavão, Tatiane de Freitas Assis

APÊNDICE B- PROFESSORES QUE LECIONARAM NO CACEM

PROFESSORES - 2004

1º SEMESTRE

1º PERÍODO

Improvização - Sandra Cordeiro / Expressão Corporal I - Rosélia Lobato

História da Arte - Cláudio Lúcio / História do Teatro I - Maria Raimunda Freitas

Técnica Vocal I - Tácito Borralho

2º PERÍODO

Interpretação II - Domingos Tourinho / Expressão Corporal III - Rosélia Lobato

Técnica Vocal II - Tácito Borralho / História do Teatro II - Maria Raimunda Freitas

Dança para Ator I - Sandra de Brito Oka / Psicologia e Ética- Maria Helena Borralho

Problemas do Teatro Brasileiro - Wandeck Pereira

3º PERÍODO

Dança para Ator II - Sandra de Brito Oka / Canto I – Gustavo Correia

Problemas do Teatro Brasileiro - Wandeck Pereira / Teatro de Animação - Sandra Cordeiro

Técnica Circense - Sandra Cordeiro / Expressão Corporal III – Tácito Borralho

4º PERÍODO

Interpretação IV - Domingos Tourinho / Iluminação – Júlio César da Hora

Caracterização - Maria Raimunda Freitas / Cenografia – Arlindo Carvalho

Canto II- Gustavo Correia

5º PERÍODO

Estágio Supervisionado – Tácito Borralho

2º SEMESTRE - 2004

1º PERÍODO

Improvização - Sandra Cordeiro / Expressão Corporal I - Rosélia Lobato

História da Arte - Cláudio Lúcio / História do Teatro I - Maria Raimunda Freitas

Técnica Vocal I - Tácito Borralho

2º PERÍODO

Interpretação II - Domingos Tourinho / Expressão Corporal II - Rosélia Lobato
Técnica Vocal II - Tácito Borralho / História do Teatro II - Maria Raimunda Freitas
Dança para Ator I - Sandra de Brito Oka / Psicologia e Ética - Maria Helena Borralho
Problemas do Teatro Brasileiro - Wandeck Pereira

3º PERÍODO

Dança para Ator II - Sandra de Brito Oka / Canto I – Gustavo Correia
Problemas do Teatro Brasileiro - Wandeck Pereira / Teatro de Animação - Sandra Cordeiro / Silvana Cartágenes
Interpretação III - Domingos Tourinho

4º PERÍODO

Interpretação IV - Domingos Tourinho / Iluminação – Júlio César da Hora
Caracterização - Maria Raimunda Freitas / Cenografia – Arlindo Carvalho
Canto II- Gustavo Correia

5º PERÍODO

Estágio Supervisionado – Sandra Cordeiro - Encenação Teatral - Wandeck Pereira

PROFESSORES - 2005**1º SEMESTRE****1º PERÍODO**

Improvisação - Sandra Cordeiro / Expressão Corporal I - Rosélia Lobato
História da Arte - Tácito Borralho / História do Teatro I - Maria Raimunda Freitas
Técnica Vocal I - Tácito Borralho

2º PERÍODO

Interpretação II - Domingos Tourinho / Expressão Corporal II - Rosélia Lobato
Técnica Vocal II - Tácito Borralho / História do Teatro II - Maria Raimunda Freitas
Dança para Ator I - Sandra de Brito Oka / Psicologia e Ética - Maria Helena Borralho

3º PERÍODO

Dança para Ator II - Sandra de Brito Oka / Canto I – Gustavo Correia

Problemas do Teatro Brasileiro - Wandeck Pereira / Teatro de Animação - Sandra Cordeiro

Técnica Circense - Sandra Cordeiro /Interpretação III - Domingos Tourinho

4º PERÍODO

Interpretação IV - Domingos Tourinho / Iluminação – Júlio César da Hora

Caracterização - Maria Raimunda Freitas / Cenografia – Arlindo Carvalho

Canto II- Gustavo Correia

5º PERÍODO

Estágio Supervisionado – Sandra Cordeiro

PROFESSORES - 2005

2º SEMESTRE

1º PERÍODO

Improvisação - Sandra Cordeiro / Expressão Corporal I - Rosélia Lobato

História da Arte- Giovani Dias / História do Teatro I - Maria Raimunda Freitas

Técnica Vocal I - Tácito Borralho

2º PERÍODO

InterpretaçãoII - Domingos Tourinho / Expressão Corporal II - Rosélia Lobato

Técnica Vocal II - Tácito Borralho / História do Teatro II - Maria Raimunda Freitas

Dança para Ator I - Sandra de Brito Oka / Psicologia e Ética- Maria Helena Borralho

3º PERÍODO

Interpretação III - Domingos Tourinho / Dança para Ator II - Sandra de Brito Oka

Problemas do Teatro Brasileiro - Wandeck Pereira / Teatro de Animação - Sandra Cordeiro

Canto para Ator I - Ricardo Wayland

4º PERÍODO**Interpretação IV - Domingos Tourinho / Iluminação – Júlio César da Hora****Caracterização - Maria Raimunda Freitas / Cenografia – Arlindo Carvalho****Canto para Ator II – Ricardo Wayland****5º PERÍODO****Estágio Supervisionado – Arlindo Carvalho****PROFESSORES - 2006****1º SEMESTRE****1º PERÍODO****Improvisação - Sandra Cordeiro / Expressão Corporal I - Rosélia Lobato****História da Arte - Giovani Dias / História do Teatro I - Arlindo Carvalho****Técnica Vocal I - Tácito Borralho****2º PERÍODO****Interpretação II - Domingos Tourinho / Expressão Corporal II - Rosélia Lobato****Técnica Vocal II - Tácito Borralho / História do Teatro II - Arlindo Carvalho****Dança para Ator I - Sandra de Brito Oka / Psicologia e Ética - Maria Helena Borralho****3º PERÍODO****Interpretação III - Domingos Tourinho / Dança para Ator II - Sandra de Brito Oka****Problemas do Teatro Brasileiro - Wandeck Pereira / Teatro de Animação - Sandra Cordeiro****Canto para Ator I - Ricardo Wayland****4º PERÍODO****Interpretação IV - Domingos Tourinho / Iluminação – Júlio César da Hora****Caracterização - Maria Raimunda Freitas / Cenografia – Arlindo Carvalho****Canto para Ator II - Ricardo Wayland****5º PERÍODO****Estágio Supervisionado – Maria Raimunda Freitas**

PROFESSORES - 2006**2º SEMESTRE****1º PERÍODO**

Improvização - Maria Raimunda Freitas / Expressão Corporal I - Rosélia Lobato

História da Arte - Giovani Dias / História do Teatro I - Arlindo Carvalho

Técnica Vocal I - Tácito Borralho

2º PERÍODO

Interpretação II - Domingos Tourinho / Expressão Corporal II - Rosélia Lobato

Técnica Vocal II - Tácito Borralho / História do Teatro II – Walquíria Almeida

Dança para Ator I - Sandra de Brito Oka / Psicologia e Ética - Maria Helena Borralho

3º PERÍODO

Interpretação III - Arlindo Carvalho / Dança para Ator II - Sandra de Brito Oka

Problemas do Teatro Brasileiro - Wandeck Pereira / Teatro de Animação - Sandra Cordeiro

Canto para Ator I - Ricardo Wayland

4º PERÍODO

Interpretação IV - Walquíria Almeida / Iluminação – Júlio César da Hora

Caracterização - Cláudio de Aquino / Cenografia – Arlindo Carvalho

Canto para Ator II - Ricardo Wayland

5º PERÍODO

Estágio Supervisionado – Maria Raimunda Freitas

PROFESSORES - 2007**1º SEMESTRE****1º PERÍODO**

Improvização - Rosélia Lobato / Expressão Corporal I - Rosélia Lobato

História da Arte - Giovani Dias / História do Teatro I - Arlindo Carvalho

Técnica Vocal I - Tácito Borralho

2º PERÍODO

Interpretação II - Domingos Tourinho / Expressão Corporal II - Rosélia Lobato

Técnica Vocal II – Jorge Milton / História do Teatro II – Walquíria Almeida

Dança para Ator I - Sandra de Brito Oka / Psicologia e Ética - Maria Helena Borralho

3º PERÍODO

Interpretação III - Sandra Cordeiro / Dança para Ator II - Sandra de Brito Oka

Problemas do Teatro Brasileiro - Célida Braga / Teatro de Animação - Sandra Cordeiro

Canto para Ator I - Ricardo Wayland

4º PERÍODO

Interpretação IV - Walquíria Almeida / Iluminação – Júlio César da Hora

Caracterização - Maria Raimunda Freitas / Cenografia – Arlindo Carvalho

Canto para Ator II - Ricardo Wayland

5º PERÍODO

Estágio Supervisionado – Jorge Milton

PROFESSORES - 2007

2º SEMESTRE

1º PERÍODO

Improvisação - Maria Raimunda Freitas / Expressão Corporal I - Rosélia Lobato

História da Arte - Giovani Dias / História do Teatro I - Maria Raimunda Freitas

Técnica Vocal I - Tácito Borralho

2º PERÍODO

Interpretação II - Fabiana Oliveira/ Expressão Corporal II - Rosélia Lobato

Técnica Vocal II – Ricardo Wayland/ História do Teatro II – Giovane Dias

Dança para Ator I - Rosélia Lobato/ Psicologia e Ética - Maria Helena Borralho

3º PERÍODO

Interpretação III - *Walquíria Almeida/ Dança para Ator II* - *Rosélia Lobato*

Problemas do Teatro Brasileiro - *M. Helena Borralho / Teatro de Animação* - *Tácito Borralho*

Canto para Ator I - *Ricardo Wayland*

4º PERÍODO

Interpretação IV - *Walquíria Almeida / Iluminação – Júlio César da Hora*

Caracterização - *Maria Raimunda Freitas / Cenografia – Arlindo Carvalho*

Canto para Ator II - *Ricardo Wayland*

5º PERÍODO

Estágio Supervisionado – *Célida Braga*

APÊNDICE C- ROTEIROS DE ENTREVISTAS

Roteiro de entrevista para ex- alunos

- 1) Fale seu nome e profissão.
- 2) Antes de iniciar seus estudos no cacem você já havia feito algum curso de teatro?
Qual?
- 3) Como iniciou seu interesse pelo curso de formação de atores no cacem e quais eram seus objetivos ao ingressar em tal curso?
- 4) Descreva sua experiência enquanto aluno-ator no cacem.
- 5) Quais disciplinas foram as mais significativas na sua formação?
- 6) Como você avalia o plano de ensino da escola, seu currículo, atendeu às suas expectativas de formação?
- 7) Como você avaliava seu processo de desenvolvimento com o avançar do curso?
- 8) Quem eram os professores? E quais eram as suas metodologias?
- 9) Fale sobre um processo que foi importante na sua formação
- 10) Como se dava a relação teoria e prática na escola?
- 11) Como a escola trabalhava as questões éticas, estéticas, artísticas e profissionais no processo de formação dos alunos?
- 12) Como você avalia as relações interpessoais entre os professores e os alunos no seu período de estudos no cacem e como isso influenciava no processo de ensino e aprendizado?
- 13) A escola, na sua concepção, dava subsídio para uma atuação profissional razoável?
- 14) Como a escola se relacionava com o mercado cultural na cidade?
- 15) Em sua opinião, como se caracteriza um processo formador de um ator?
- 16) Quais as principais dificuldades na escola que interferiram no seu curso de formação?
Aponte possíveis soluções para suprimir ou amenizar tais problemas.
- 17) Como você ver a relação da escola com o estado?
- 18) Qual a importância de uma escola de teatro e qual seu papel numa sociedade?
- 19) Quais mudanças você realizaria caso houvesse a oportunidade de voltar ao período que você estudou na escola?

Roteiro para professores

- 1) Fale seu nome e função na escola
- 2) Você, antes de lecionar na escola, já atuava no teatro ou feito algum curso na área?
- 3) Você já tinha lecionado em alguma outra escola de teatro ou curso? Se sim, como foi e se não como foi ter essa experiência?
- 4) Como essa experiência contribuiu para o seu próprio processo formador enquanto artista e docente em teatro?
- 5) Como eram realizadas as contratações dos professores e como foi a sua?
- 6) Qual era a sua disciplina e como eram organizadas as suas aulas?
- 7) Como você avalia o plano de ensino da escola? O currículo atendeu às suas expectativas enquanto professor?
- 8) Como era trabalhada a relação teoria e prática?
- 9) Como você trabalhava as questões éticas, estéticas e profissionais do teatro nas suas aulas?
- 10) Como você avalia as relações interpessoais entre os professores e como isso influenciava no processo de ensino e aprendizado?
- 11) Quais os impactos culturais, políticos e teatrais no desenvolvimento das atividades no centro de artes cênicas do maranhão?
- 12) Quais são as problemáticas que lhe vêm à memória com relação à formação e processos criativos dentro da escola? Aponte possíveis soluções para suprimir ou amenizar tais problemas.
- 13) A que você credita a permanência e/ou a evasão dos alunos?
- 14) Como você ver a relação da escola com o estado?
- 15) Qual a importância de uma escola de teatro e qual seu papel numa sociedade
- 16) Como você olha essa sua experiência vivida na escola e quais as contribuições ou possíveis reverberações no campo profissional pessoal?
- 17) Você tem conhecimento de projetos de escolas que surgiram também como o cacem a partir de uma iniciativa de grupo onde o diálogo possa ser realizado?
- 18) O que é para você formar atores?
- 19) Como você concebe uma escola de teatro?
- 20) Quais mudanças você realizaria caso houvesse a oportunidade de voltar ao período que você estudou na escola

ANEXO A- QUADRO DE DISCIPLINAS PERTENCENTES À ESTRUTURA INICIAL DO CACEM.

NÍVEL DE 1º GRAU- MODALIDADE SUPLETIVA

Operador de Iluminotécnica

História do Espetáculo, Desenho, Instalações Teatrais, Componentes de Produção e Encenação do Espetáculo, Ética e Trabalho, Noções Básicas de Eletricidade, Teoria e Prática de Iluminação, Planejamento e Operação da Iluminotécnica, Prática Supervisionada.

Operador de Cenotécnica

História do Espetáculo, Desenho, Instalações Teatrais, Componentes de Produção e Encenação do Espetáculo, Ética e Trabalho, Noções Básica de Marcenaria, Noções Básicas de Maquinaria, Teoria e Prática de Cenografia, Planejamento e Operação de Cenografia, Planejamento e Operação de Cenotécnica, Prática Supervisionada.

Operador de Sonoplastia

História do Espetáculo, Desenho, Instalações Teatrais, Componentes de Produção e Encenação do Espetáculo, Ética e Trabalho, Noções Básicas de Eletricidade, Teoria e Prática de Sonoplastia, Prática Supervisionada.

Maquilador de Espetáculo

História do Espetáculo, Desenho, Instalações Teatrais, Componentes de Produção e Encenação do Espetáculo, Ética e Trabalho, Teoria de Cor e Forma, Noções Básicas de Higiene e Saúde da pele, Teoria e Prática da Maquilagem para espetáculos, Estudos de Caracterização, Prática Supervisionada.

Iniciação de Ator

História do Espetáculo, Desenho, Instalações Teatrais, Componentes de Produção e Encenação do Espetáculo, Ética e Trabalho, Improvisação, Expressão Corporal, Interpretação, Técnica Vocal, Caracterização, Estudos Gerais de Cenografia e Iluminação, Noções gerais de Dança para o Ator, Prática Supervisionada.

NÍVEL DE 2º GRAU- MODALIDADE SUPLETIVO

Técnico de Formação de Ator

Psicologia e Ética, História da Arte, Organização e Normas, Instalações teatrais, História do teatro I e II, Improvisão, Interpretação I e II, Técnica Vocal, Expressão Vocal, Expressão Corporal, Canto, Dança para Ator, Caracterização, Teatro de Animação, Cenografia, Iluminação e Prática Supervisionada (Oficina de Montagem).

Técnico de Formação de Dançarino

Psicologia e Ética, História da Arte, Organização e Normas, Instalações teatrais, História da Dança, Terminologia, Técnica de Dança Clássica I-II-III-IV, Técnica de Dança Contemporânea I-II-III-IV, Anatomia, Iniciação Musical, Dança Característica, Caracterização, Mímica, Interpretação, Coreografia I-II, Prática Supervisionada (Oficina de Montagem).

Cenotécnico

Psicologia e Ética, História da Arte, Organização e Normas, Instalações teatrais, Desenho, História da Cenografia, Cenografia, Cenotécnica, Prática Supervisionada.

Técnico Iluminador

Psicologia e Ética, História da Arte, Organização e Normas, Instalações teatrais, Desenho, História da Iluminação, Iluminação, Iluminotécnica, Prática Supervisionada.

Técnico Aderecista

Psicologia e Ética, História da Arte, Organização e Normas, Instalações teatrais, Desenho, História da Caracterização, Caracterização, Adereços e Acessórios, Prática Supervisionada.

Técnico Indumentarista

Psicologia e Ética, História da Arte, Organização e Normas, Instalações teatrais, Desenho, História da Indumentária, Indumentária, Caracterização, Prática Supervisionada.