



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**TEATRO E DITADURA EM CAMPINA GRANDE:
HISTÓRIA E MEMÓRIA (1970-1985)**

EVANDRO ELIAS DE BARROS NETO

CAMPINA GRANDE

2017

EVANDRO ELIAS DE BARROS NETO

TEATRO E DITADURA EM CAMPINA GRANDE:
HISTÓRIA E MEMÓRIA (1970-1985)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, na linha de Pesquisa Cultura, Poder e Identidades, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. José Luciano de Queiroz Aires

CAMPINA GRANDE

2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

B277t Barros Neto, Evandro Elias de.
Teatro e ditadura em Campina Grande : história e memória (1970-1985)
/ Evandro Elias de Barros Neto. – Campina Grande, 2017.
142 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2017.

"Orientação: Prof. Dr. José Luciano de Queiroz Aires".
Referências.

1. Teatro – Repressão. 2. Teatro – Censura – Ditadura Militar. 3. Teatro – Ditadura - Política. I. Aires, José Luciano de Queiroz. II. Título.

CDU 792:304(043)

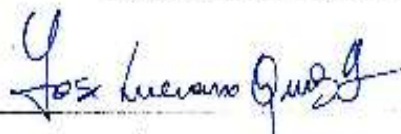
EVANDRO ELIAS DE BARROS NETO

TEATRO E CIDADANIA EM CAMPINA GRANDE:
HISTÓRIA E MEMÓRIA (1970-1985)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História (PPGH)
da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) para obtenção do título de Mestre,
área de Concentração em História, Cultura e Sociedade.

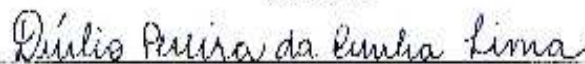
Dissertação avaliada em 25/07/2017, APROVADA.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José Luciano de Queiroz Aires (PPGH/UFCG)

Orientador:



Prof. Dr. Dúlio Pereira da Cunha Lima (UAAMI/UFCG)

Avaliador Externo



Prof. Dr. Luciano Mendonça de Lima (PPGH/UFCG)

Avaliador Interno

Dedico esse trabalho:

A minha mãe, Eliângela Barros e a minha avó, Angelita Arruda Barros, que sempre me apoiaram nas horas difíceis na realização das minhas atividades acadêmicas e hoje essa conquista não é só minha, mas também dos meus familiares.

Ao meu irmão, Adonei Barros meu grande amigo e ao meu amor Kalyne Brito que, essencialmente, sempre esteve ao meu lado nesta jornada me apoiando e a quem agradeço pela paciência e carinho.

AGRADECIMENTOS

O resultado final deste trabalho foi possível graças à presença de algumas pessoas importantes no decorrer do percurso da pesquisa, não há como mensurar em palavras o valor dessas contribuições, e por isso agradeço aos meus familiares: ao meu irmão, Adonei, não poderia deixar de mencionar também minha tia Challenga e seu esposo Valdênio que sempre estiveram dispostos a ajudar; a minha avó, Angelita, e especialmente a minha mãe, Eliângela.

Ao meu orientador a quem presto meus sinceros agradecimentos, o professor Luciano Queiroz pela compreensão, paciência e disponibilidade, sempre um exemplo na sua postura política e defesa dos seus ideais.

Aos professores e professoras do mestrado: Gervácio Batista, Marinalva Vilar, Kyara Almeida e Keila Queiroz.

Aos professores, Luciano Mendonça e Benjamim Montenegro da qualificação e pelas contribuições no decorrer da pesquisa.

A Felipe, secretário do mestrado, pela ajuda e disponibilidade.

Aos meus amigos e amigas do mestrado pela ótima convivência e conhecimentos compartilhados, uma inestimável experiência que se traduz em amizade: ao meu amigo, Romero Santana, Talita, Roberta, Leonardo, Baíza, Gutierrez, Cid Douglas, Alexandro, Hugo, Jaqueline, Jonathan, Leila, Marizélia, Neusa, Priscila, Roberto, Junia, Tereza, Marcos e Ewennyne.

Um agradecimento especial a Walter Tavares, Sandra Capozzoli, Humberto Lopes, Monica Vital, Alarico Correa Neto, contribuíram com suas memórias para a pesquisa.

*Só se ver bem com o coração, o essencial é
invisível aos olhos.*

O pequeno príncipe.

RESUMO

O objetivo desta dissertação consiste em analisar a ação dos artistas, teatrólogos e diretores de teatro, durante a repressão e censura no período da ditadura militar em Campina Grande/PB entre 1970 e 1985. Para tanto, foi necessário por meio de entrevistas, explorar o espaço de memórias e discursos dos artistas que participaram das realizações dos festivais da cidade. Em conjunto com as fontes jornalísticas, dentre elas: *Jornal Diário da Borborema*, *Jornal da Paraíba* e *Jornal O Norte*, procuramos construir uma narrativa sobre a realização do *Festival Nacional Amador de Teatro* (FENAT), o *Festival de Inverno* e os *Festivais de Teatro nos Bairros*, estes eventos foram responsáveis pela intensa movimentação artística cultural campinense. Partindo deste ponto, problematizamos a memória oficial contada por um grupo de pessoas ligadas a elite política local que estiveram à frente da organização destes eventos. Por fim, procuramos analisar algumas peças teatrais que passaram pelo crivo da censura, isto permitiu a compreensão do universo artístico diante da censura e repressão da ditadura. Todo este trabalho sobre este momento teatral na cidade, foi possível com as devidas apropriações teórico metodológicas da História Oral, análise das fontes jornalísticas, pesquisas bibliográficas, fontes do acervo pessoal e doações de materiais de pessoas interessadas na história do teatro na cidade.

Palavras-Chave: Teatro; Ditadura; Política.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze the action of theatrical artists, theatricals and theater directors during the repression and censorship during the period of the military dictatorship in Campina Grande / PB between 1970 and 1985. It was necessary, through interviews, to explore the Space of memories and speeches of the artists who participated in the achievements of the city festivals. Together with journalistic sources, among them: Diário da Borborema, Jornal da Paraíba and Jornal O Norte, we tried to construct a narrative about the accomplishment of the National Amateur Theater Festival (FENAT), the Winter Festival and the Theater Festivals in Districts, these events were responsible for the intense artistic movement of Campinense. Starting from this point, we problematize the official memory told by a group of people linked to the local political elite who were at the forefront of the organization of these events. Finally, we try to analyze some plays that have passed through the censorship screen, this allowed the understanding of the artistic universe before censorship and repression of the dictatorship. All this work on this theatrical moment in the city was possible with appropriate theoretical methodological appropriations of Oral History, analysis of journalistic sources, bibliographical research, sources of personal collection and donations of materials of people interested in the history of the theater in the city.

Keywords: Theater; Dictatorship; Policy.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Matéria sobre censura no teatro.....	53
IMAGEM 2 - Capa da peça A casa de Irene	85
IMAGEM 3 - Peça A casa de Irene.....	87
IMAGEM 4 - Declaração ao DCDP.....	97
IMAGEM 5 - Parecer do Departamento de Censura	98
IMAGEM 6 - Cartilha de apresentação.....	99

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FENAT	Festival Nacional Amador de Teatro
DCDP	Departamento de Censura de Diversões Públicas
DOI CODI	Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	Departamento de Política Social
DPF	Departamento da Polícia Federal
SCDP	Departamento de Censura de Diversões Públicas.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. O TEATRO EM CAMPINA GRANDE	30
2.1 TEATRO E CENSURA EM CAMPINA GRANDE	36
2.2 OS ANOS DE CHUMBO E O TEATRO CAMPINENSE.....	39
2.3 UM LONGO CAMINHO PARA O FENAT	47
2.4 TUDO PRONTO PARA O FENAT: A CENSURA AS PORTAS DO TEATRO..	51
3. MEMÓRIA OFICIAL E MEMÓRIA MARGINALIZADA DO TEATRO CAMPINENSE	64
3.1 A TRAMA DA MEMÓRIA TEATRAL CAMPINENSE	73
3.2. TEATRO DE RESISTÊNCIA: NAS MARGENS?	81
3.3 AH, O TEATRO! A GRANDE TERAPIA DAS ALMAS. SOBRE OS TEATRÓLOGOS E A CENSURA	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
FONTES	109
ANEXOS	110

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de analisar o teatro durante a ditadura militar em Campina Grande entre os anos de 1970 a 1980. Tendo em vista que durante este período a cidade passou a ter mais investimentos nas realizações de programas culturais, a exemplo do *Festival de Inverno* que passou a acontecer, anualmente, a partir de 1975. Este festival é, na realidade, uma ampliação do FENAT (*Festival Nacional Amador de Teatro*), que aconteceu em 1974, envolvendo apenas espetáculos cênicos dos grupos locais e convidados de outras regiões do país.

Foi durante este período que, segundo alguns entrevistados, o *Festival de Inverno* alcançou o ápice da efervescência em que, diversos grupos cênicos locais surgiram em diversos bairros devido aos festivais colegiais e também nas SABs (Sociedade Amiga do Bairro). Toda esta intensa movimentação cultural coincide com a ditadura militar, neste sentido, procuramos perceber as relações entre o aparato ditatorial e os artistas e grupos teatrais. Analisar atuação dos teatrólogos¹, artistas e diretores na realização de festivais amadores de teatro, buscando compreender as relações entre a cultura e a política em Campina Grande no referido período histórico.

Tendo nascido em família de pessoas ligadas ao teatro, cheguei à juventude escutando histórias que alimentaram minha curiosidade e me fez buscar entender mais sobre este passado e querer compreender ainda mais sobre ele a partir de um trabalho historiográfico. O teatrólogo Evandro Barros é o nome mais conhecido da minha família que tem ligação com a arte cênica, há também outros que participaram de apresentações teatrais bem como programas de rádio por influência de família. Há aqueles que se enveredaram pelo mundo artístico ganhando a vida. A partir desta presença artística na minha vida passei a direcionar meus estudos em torno do teatro campinense de modo que, na graduação enveredei por uma biografia sobre o teatrólogo Evandro Barros.

Além do meu contato com pessoas deste meio artístico, outros fatores contribuíram para a escolha deste trabalho, pois inicialmente não havia pretensão de trabalhar o tema teatro na ditadura, mas o foco deste trabalho foi direcionado e ampliado, em vez de continuar o trabalho

¹ Algumas discussões atuais em torno do termo teatrólogo sugerem a substituição da palavra por dramaturgo, no entanto, o termo teatrólogo foi mantido neste trabalho devido ao uso comum por artistas, diretores e jornalistas do período pesquisado.

biográfico que iniciei na graduação, estendi o trabalho para os artistas do período dos festivais da década de 1970.

Em virtude da relação entre o historiador e o tempo presente, outros questionamentos nortearam esta pesquisa com o objetivo de compreender o papel do Festival de Inverno que acontece há 40 anos. Neste sentido, entendemos que é o tempo presente que coloca questões ao passado e temos consciência dessa busca por respostas no presente texto de Dissertação.

Foi no *Festival de Inverno* de 2015, quando nas suas quatro décadas de existência e no meio de intensa comemoração, que observamos a história sendo contada e recontada por aqueles que estão no comando da realização do festival. Foi o desejo de compreensão daquele momento de realização do evento que motivou a pesquisa, a história repassada todos os anos com a realização do evento é de que inúmeros sacrifícios foram feitos para a continuação da vanguarda da arte, resistência, militância e todo tipo de empenho para manutenção que cada vez mais fortalece a memória daqueles que estão na realização todos os anos do festival. Será que essa história que se conta do festival sobrevive à pesquisa histórica? Será mesmo que analisando o processo da criação e realização do festival é possível chegar a uma narrativa aproximada que escutamos no ano de 2015?

Considerando que durante a realização dos programas culturais promovidos pela prefeitura municipal aconteceram enquanto o governo ditatorial comandava o país, em conjunto com as ações dos militares residia o papel da censura e repressão, faz-se necessário analisar as práticas de artista e grupos mediante as ações do aparato censório perpetrado pelo Estado da “dita ordem”.

Esta leitura do presente sobre o tipo de memória transmitida nos festivais conduziu esta pesquisa ao ponto em que foi necessário discutir as estratégias adotadas pelo Estado ditatorial brasileiro em relação aos espetáculos. Que dificuldades o teatro campinense durante os festivais teve com relação aos técnicos censores para, deste modo, chegar a compreensão do contexto político cultural da década de 1970/1985.

Há uma extensa historiografia produzida sobre o que foi o Golpe Militar de 1964, por ser o ano em que os militares, uma cúpula empresarial em conjunto com as forças armadas, orquestraram o golpe para derrubada do governo do presidente João Goulart e instauraram um regime de governo que perseguiu e massacrrou por 21 anos grupos e classes sociais que se dispuseram contra o regime. A historiografia tem esclarecido diversos pontos deste momento

político, mas ainda há muito que ser feito sobre o tema incluindo a situação da arte teatral frente ao regime o que se instaurou. (REIS, 2004, p.30).

A década de 1960 compreende um período conturbado na política brasileira, marcada por manifestações, o combate ao “perigo” da doutrina de comunista com base na lei de segurança nacional, movimento de trabalhadores no campo e na cidade por melhores condições de vida, convulsão social e outros movimentos que marcaram este tempo. Um confronto entre um bloco conservador articulado em torno do capital multinacional/associado contra um bloco nacional/popular reformista em torno das reformas de base. (DREIFUSS, 1981 p. 417). No âmbito das relações internacionais temos a paz improvável da guerra fria que deliberava tensão entre os EUA e a União Soviética, um mundo dividido pela tensão militar e demonstração de poder que também se desencadeava na corrida espacial.

É neste momento de tensão mundial que os acontecimentos da política brasileira se desenrolam, a deflagração do golpe em março de 64 com a deposição forçada do presidente João Goulart foi um dos momentos marcantes para a sociedade brasileira e que contém implicações até os dias atuais. (ARNS, 1985, p. 87). A violência, a censura e a repressão impetrada durante o regime constituiu um período de horror de nossa história. É com essas implicações que trabalhos acadêmicos vêm a estabelecer a compreensão do processo em que culminou os acontecimentos de 31 de março.

Cinco décadas depois do golpe que instituiu a ditadura militar no Brasil, diversos temas foram publicados sobre o rumo que tomou o governo militar nos 21 anos de existência. Os trabalhos analisam desde os anos que antecederam os eventos da noite de 31 de março de 64 até a abertura da redemocratização.

Com a forçada deposição do presidente João Goulart a ação dos militares se estendeu por várias instâncias e setores sociais, assumindo o poder executivo ficou clara a intenção de controlar todas as instituições que compõem o Estado. A política centralizadora dos militares teve um efeito em todas as camadas sociais, era de suma importância que as medidas a serem tomadas a partir daquele momento não fossem questionadas. Ações no campo da economia, administrativa e financeira tinha por objetivo o maior controle possível do Estado.

No período de cinco anos, de 1964 a 1969, os militares decretaram 17 atos institucionais, os seis primeiros foram referentes a instituição da ditadura militar e a partir do AI-1 ficou claro que a intenção dos militares era de ficar por um longo tempo, pois o ato decretava que o governo

recém estabelecido tinha o poder de alterar a constituição, cassar mandatos legislativos, suspender direitos políticos por dez anos e demitir, aposentar compulsoriamente qualquer pessoa que pudesse apresentar alguma ameaça contra a segurança do país, entre outras atribuições.

De maneira geral, os outros atos institucionais serviram cada vez mais para o endurecimento do regime ditatorial, entre as medidas estavam incluídas a expulsão do país de qualquer um que viesse a ser inconveniente ao regime, indicação de interventores para as instâncias políticas, prefeitos e governadores, cassação de mandatos de parlamentares, prisão de jornalistas cujas notícias não estivessem de acordo com o regime e também pena de morte por fuzilamento, além de outras ações.

Em especial o Ato Institucional Nº-5 representou um duro golpe nas manifestações políticas que estavam expressamente proibidas a partir de dezembro de 1968, data em que o ato foi publicado. Apoiando-se neste ato, os departamentos de censura do Estado passaram a o endurecimento da fiscalização de qualquer evento que manifestasse contra o regime. Qualquer opinião política que se divulgasse em jornais, rádio, televisão, revistas e até mesmo livros didáticos deveriam passar pelo crivo da censura. A atuação dos técnicos censores também se encontrava em espetáculos teatrais e eventos públicos no geral.

Em Campina Grande também se sentiu os efeitos da política centralizadora dos militares. Já a partir de 1969 a cidade passa a ser administrada por interventores sendo que o primeiro, Manoel Paz de Lima, ficou de 14/05/1969 até 15/07/1970 sendo seguido por Luís Mota Filho, outro interventor que permaneceu até janeiro de 1973, sendo substituído por Evaldo Cavalcanti Cruz que foi eleito pelo partido governista, a ARENA.

Este último é um dos nomes cultuados na memória oficial da cidade como o “prefeito da cultura”, pois foi por meio dele que o projeto FENAT foi criado e a partir de então, tido como o a figura política que mais investiu no teatro da cidade, até o seu governo os grupos teatrais se apresentavam de modo acanhado e com poucos recursos. Com a criação do FENAT e, posteriormente o *Festival de Inverno*, os grupos teatrais da cidade direcionaram seu foco para os eventos organizados pela prefeitura.

Outro ponto a ser tocado é sobre a postura política do prefeito Evaldo Cruz, pois suas ações administrativas se baseavam apenas na obediência das diretrizes traçadas por Brasília, assim como outros interventores, Evaldo Cruz se limitou em assuntos que agradasse apenas ao regime mesmo com a cidade recebendo recursos minguados, como orienta Lima:

Mesmo com toda submissão ao regime, os recursos disponibilizados ao município, tanto na administração dos interventores quanto na administração de Evaldo Cruz, continuaram sendo minguados e, quando acontecia de o município se beneficiado com algum projeto federal, os recursos eram insuficientes para debelar a crise da combalida economia municipal. (LIMA, 2012, p.198).

Este é o cenário político administrativo situado na cidade que promoveu as realizações teatrais, mesmo com recursos minguados e com a administração em crise, ainda mais com a censura que exercia seu papel a serviço da repressão, resolve-se colocar em prática as ações que permitiram a realização do festival e outras atividades que promoviam os grupos teatrais.

É difícil entender o motivo pelo qual o prefeito Evaldo Cruz cedeu ao projeto da realização do FENAT, haja vista que a situação do município em questões financeiras não estava boa, a sua administração é marcada pelo pouco recurso disponível. Com tantos problemas que marcam a sua administração, que o levou a despende o pouco recurso da verba pública para realização do festival amador de teatro? Poderíamos pensar que no momento da apresentação do projeto que endossaria o festival tivesse achado “loucura”, até mesmo pela situação política do país e também sua postura condescendente com o regime, onde se colocava as ordens do regime ditatorial. O prefeito não tinha motivação financeira nem muito menos política para realização de evento como este, talvez, e aqui conjecturamos que foi pela insistência de “agitadores culturais”, como o caso da Eneida Agra Maracajá e outros, que conseguiram convencer o prefeito a executar o projeto.

Durante o período ditatorial no Brasil, o regime militar se deteve na prática da repressão e censura em várias frentes de comunicação, como por exemplo: jornais, revistas, livros, rádio, teatro, entre outros. Essa prática consistia justamente em barrar a ferramenta política que estes meios poderiam exercer. O teatro, por sua vez, foi alvo destes mecanismos da censura fortemente devido ao AI-5, decreto que endureceu a ação destes órgãos como DOPS (Departamento de Política Social), O DOI CODI (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna) E SCDP, Departamento de Censura de Diversões Públicas. (FICO, 2010, p.175)

Os mecanismos de censura e repressão durante o período ditatorial no Brasil tiveram um papel atuante no combate à “subversão”. Existiram departamentos aparelhados ao Estado, organização vinculada ao Sistema Nacional de Informação (SNI) dedicado à espionagem de tudo e de todos, reprimir significava manter a ordem e disciplina, uma polícia política repressiva

a serviço do regime e prezando pela boa imagem do governo em detrimento dos seus possíveis opositores, todos adjetivados de comunistas.

O serviço de censura teve um crescimento assombroso com o golpe de 31 de março de 1964. Dentro dos mecanismos da censura e repressão, as práticas de tortura eram constantemente usadas para delação e confissão daqueles que foram presos sob qualquer acusação. Apesar dessas práticas não terem começado em dezembro de 1968, data que marca o decreto do AI-5, foi neste período que se encontra um vertiginoso crescimento de acusações de subversão, prisões e torturas.

Para alguns autores, o AI-5 significou a “ditadura dentro da ditadura” devido a característica mais endurecida ao agir de forma repressiva a partir daquele momento. O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado no final do Estado Novo, em 26 de dezembro de 1946, respondia pela censura e manifestações artísticas e demarcava a separação definitiva entre a censura da imprensa e censura de peças teatrais, filmes, letras, musicais, programas de rádio (GARCIA, 2008, p.29).

Embora a censura já fosse praticada no Brasil durante o Estado Novo e também, com menos intensidade, na redemocratização, a forma que tomou durante o regime militar pós 1964 tomou medidas de um novo sistema que ganhou estrutura propriamente repressiva como “aquela que seria responsável pelas prisões, tortura e assassinatos políticos que marcariam a ditadura militar brasileira do pós-1968 – foi criada a partir de diretrizes secretas ” (FICO, 2010 p. 184).

Nas atividades visadas pelo serviço de censura encontraremos ações nos diversos meios de mídia e até pichações com dizeres contra a “revolução” militar ou de apelos comunistas. Ressaltando estas atividades da censura encontram-se situações absurdamente grotescas, alguns militares encarregados de avaliarem o material apreendido julgavam de forma simplória que:

muitas vezes produziam avaliações truncadas ou equivocadas, classificavam como “secretas” informações consabidas, faziam leituras ingênuas ou simplórias dos grandes clássicos de esquerda ... (que incluíam Marx, Lênin, Trotski etc.). Apesar da bizarrice cometida por muitos e despreparados militares, se orienta a gravidade do problema gerado pela atuação da censura, (FICO, 2013, p.191).

O que se chama de “porões da ditadura” é uma referência aos órgãos que ficaram mais conhecidos como o DOPS (Departamento de Política Social), utilizado também no Estado Novo e na ditadura militar, cujo objetivo era reprimir movimentos sociais contrários ao governo. O DOI CODI (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa

Interna), este último vinculado ao exército e pautado na Doutrina de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra. Agiam de forma coordenada com outros sistemas de repressão com elementos do Exército, Marinha e Aeronáutica, do SNI, do DPF e da Secretária de Segurança Pública (JOFFILY, 2013 p. 42). Todos esses elementos são a chave para compreensão da censura, órgãos com objetivo principal de investigar, identificar e capturar subversivos.

Todo esse aparato de censura e repressão foi construído em um nível de complexidade que ainda é difícil discernir precisamente como agiam em coordenação, haja vista que há partes deste aparelhamento que foram pouco estudadas, como por exemplo, o CGI (Comissão Geral de Investigações), órgão criado em 1968 com a finalidade de confisco dos bens daqueles que enriqueceram de maneira ilícita (FICO, 2013, p.187).

A construção deste aparato foi resultado de várias motivações políticas para atingir seus interesses, mas outro órgão criado em 1940 durante o regime do Estado Novo objetivava fiscalizar e censurar as “diversões públicas” que estivessem fora dos parâmetros da moral e dos bons costumes. Este exigia uma censura prévia, ou seja, antes de qualquer manifestação seria necessário aos censores averiguarem o material que se apresentaria ao público. O teatro, cinema, espetáculos musicais, circo, entre outros, estariam na lista do Departamento Federal. Sua ação foi intensificada em 1970, com a ampliação do sistema censório via SCDP que se encontrava espalhado por todo país.

Com todo este aparato censório a serviço da repressão, as manifestações de ideias políticas contra o regime estavam expressamente proibidas sob acusação de “subversão”, desta maneira a realização de espetáculos teatrais, como já dito, entrou para o “hall” de serviços a serem fiscalizados pela capacidade que esta atividade tem de mobilizar público.

Em Campina Grande, apesar de ter experiência com o teatro desde a chegada do trem em 1907, foi na década de 1970, no auge do Regime Militar, que começou a despontar com eventos culturais voltados para as artes cênicas, mostra de cinema, música, dança, congressos voltados para as técnicas de teatro, saraus literários e outras atividades que passaram a ser corriqueiras no teatro municipal. Para cada um a ser realizado era comum a presença do técnico censor que cuidava para que tais apresentações estivessem dentro dos parâmetros almejados pela censura.

A repressão nos grandes centros com relação às artes era de fato violenta. Os teatros mais conhecidos por sua postura política como o *Teatro de Arena*, *Grupo Opinião* e o *Oficina*

conheceram bem esta repressão, pois constantemente estavam na mira do departamento de censura. De certo que os eventos teatrais em Campina Grande também tiveram seus momentos de encontro com o técnico censor, afinal toda atividade teatral deveria se apresentar com a devida certificação. Mas na cidade a ação dos técnicos censores foi em menor proporção por apresentar menos influência no cenário nacional, no entanto, não significa dizer que a ação repressiva esteja no menor patamar na discussão, mesmo que a cidade interiorana tenha tido repressão em menor escala, nem por isso é a menos importante, deve sim ser, problematizada, analisada e discutida pela historiografia.

Ao lançarmos o olhar para pesquisa é necessário ter clareza nos fundamentos teóricos epistemológicos para explicitar ao leitor as interferências, constatações, abordagens, percursos percorridos para o entendimento da obra realizada pelo autor. Foi com este objetivo que buscamos analisar das fontes e evidências para trazer nestas palavras a nossa contribuição para história do teatro na ditadura em Campina Grande. Para tanto é necessário discorrer sobre os aspectos teóricos que conduziram essa pesquisa.

Trata-se de apontar diversas possibilidades do saber histórico, o pesquisador quando se propõe a trabalhar a História política, social e cultural deve procurar entender sobre as normas estabelecidas que conduzam este fazer historiográfico. E a partir do que foi aprendido, analisar e aplicar suas reflexões ao objeto de estudo ao qual se engaja.

Para compreensão dos estudos históricos nos embasaremos nas contribuições de Guy Bourdê e Hervé Martin, a partir de suas concepções sobre o modo de compreendermos, como os processos históricos do passado chegaram ao presente e, conseqüentemente um possível futuro. *'As Escolas Históricas'* é a obra que discute como em diversos momentos a história da História que passou por diversas reflexões teóricas sobre abordagens das ações humanas através do tempo.

Sobre os métodos da historiografia procuramos romper com os cânones da Historiografia política tradicional de matriz rankeana ou da Escola Metódica francesa. A escola metódica buscou trazer o modelo de história que objetivava fazer uma história científica afastando qualquer especulação filosófica e visando a objetividade absoluta do domínio histórico, para tanto, era necessário fazer o inventário das fontes, crítica aos documentos. Entre outras características os historiadores metódicos buscavam fazer uma história linear (factual) pautada estritamente na análise documental. Desse ponto de vista, os sujeitos da História eram apenas personalidades políticas, militares e religiosas.

A História Política tradicional se organizou na França na Terceira República, em 1870, dominando o ensino nas universidades francesas até 1930, sendo a escrita da história durante este tempo voltada para o factual, voltada para eventos como: guerras, batalhas que envolviam os “grandes” políticos, diplomatas e membros do Estado. A história política dita tradicional tem se desenvolvido em torno da concepção de poder sendo voltada para o culto de uma memória, os historiadores oficiais estavam a serviço dos príncipes e repúblicas. Os fatos econômicos e culturais receberam menos atenção nessa fase da História Política. Tendo esta condição atravessando todo o século XVIII chegando ao século XIX, o Estado passou a ser enaltecido pela historiografia, como mostra Falcon (1997 p. 54):

a promoção do Estado à condição de objeto por excelência da produção histórica significou a hegemonia da história política. Daí porque, no século XIX, poder é sempre poder do Estado – instituições, aparelhos, dirigentes; os “acontecimentos” são sempre os eventos políticos, pois são estes os temas nobres e dignos da atenção dos historiadores.

Falcon ainda mostra que nas três primeiras décadas do século XX a Escola Metódica ou positivista sofreu severas críticas devido a influência da *Escola dos Annales*. Aqui se destaca um trecho:

No primeiro grupo, poder-se-iam incluir a influência da sociologia durkheimiana, especialmente por François Simiand, o prestígio da geografia humana, através de Vidal de La Blanch; os esforços pioneiros de Henri Berr em prol da síntese histórica – *A Revista de Síntese Histórica*, 1903, e o livro *La synthese em histoire*, 1911; na Grã Bretanha com Cunningham e Theroald Rogers; na França, com Henri Sée, H. Hauser e Paul Mantoux mas, sobretudo o Blega Henri Pirenne; o interesse despertador pela psicologia social de L. Levy-Bruhl, G. e etc (Idem, p. 57)

Em oposição à Escola Metódica, surgiu outro movimento historiográfico na França na primeira metade do século XX conhecido como *Escola do Annales*, sob a liderança de dois historiadores, a saber, Marc Bloch e Lucien Febvre, que estabeleceram a crítica contra o modelo positivista, transformando e ampliando o modo de fazer história. A partir da *Escola do Annales* as fontes orais, audiovisuais e tudo que se refere às ações humanas podem ser consideradas para explicar os processos históricos. Com a ampliação das fontes o pesquisador tiraria o foco positivista ligado aos grandes acontecimentos do Estado, às figuras religiosas e batalhas para o sujeito histórico social e para a História total. Consequentemente, a História política, cultural e social mudou a sua forma à medida que novas interpretações das novas fontes assim o proporcionariam. A *Escola dos Annales* ficou conhecida por trazer o movimento que se denominou ‘*A Nova História*’.

A primeira geração da Escola do Annales é marcada pelo trabalho de Lucien Febvre e Marc Bloch, uma parceria que durou apenas 13 anos, mas que teve profundas marcas no fazer historiográfico. Baseando-se na história de longa duração, estes historiadores passaram a analisar sentimentos, costumes e hábitos de um determinado povo. A publicação 1924 da obra ‘*Os reis taumaturgos*’ de Marc Bloch foi um marco pela abordagem das “crendices populares no medievo, psicologia religiosa, a cura pelo toque dos reis, as ilusões coletivas” (BURKE, 1992, p. 37). Outros aspectos podem ser observados na escrita de Bloch, como a “história comparativa”, em que o autor faz comparações com os costumes de sociedades distantes, a exemplo dos polinésios. Outra forma de análise historiográfica é pelo “método regressivo” que consiste em questionar o presente seguindo as fontes percorrendo o caminho inverso para compreender os processos históricos.

Outra obra publicada em 1939, ‘*A sociedade feudal*’, Bloch tem por objetivo estudar o sistema feudal, formação, desenvolvimento, estruturas do poder. Muitos dos seus assuntos discutidos se referem a “cultura do feudalismo”, conceito formulado mais tarde. “Marc Bloch não entende apenas exploração dos novos documentos, quer também descobrir novos domínios. Mais que qualquer outro responsável pelos Annales, orienta-se pelos fatos econômicos” (BOURDÉ E MARTIN, 1983. p.126).

Lucien Febvre formou-se na Escola Normal Superior e na Sorbonne sob a tutela da escola metódica que teve uma grande influência na sua formação, o que explica sua tese de doutoramento com o título de ‘*Filipe II e o Franco- Condado*’, voltada para a história política, social e religiosa. O novo direcionamento da sua escrita veio quando se juntou ao filósofo Henri Berr, que combatia a escola metódica. Na década de 1920 fervilhava autores que buscavam, sobretudo, a crítica contra os positivistas, foi neste meio que se encontrou com Marc Bloch na Universidade de Estrasburgo e começam a amizade e fundaram a Escola dos Annales. Dentre as suas obras conhecidas estão: *O problema da incredulidade do séc. XVI: a religião de Rabelais*, de 1942, *Combates pela história*, de 1953, entre outras obras.

Devido a seu senso de responsabilidade e de resistência contra o nazismo, se filiou ao grupo da resistência em Lyon se tornando foragido do Estado, Marc Bloch foi capturado e fuzilado pelos alemães em 1944, deixando uma de suas obras incompletas, que mais tarde foi publicada como ‘*Apologia da história ou o ofício do historiador*’, Febvre permaneceu na liderança dos Annales até 1946, passando o cargo para o seu discípulo Fernand Braudel.

Fernand Braudel decidiu ser historiador ainda na adolescência, após adquirir o mestrado pela Universidade de Sorbonne conseguiu um emprego no país africano Argélia como professor, na época este território era colônia da França e por isso necessitava de pessoas para poderem trabalhar. Lá permaneceu lecionando na capital de 1923 até 1932, transitando pelo país conheceu o mar mediterrâneo e o deserto do Saara que o inspirou mais tarde na sua tese de doutoramento, a monumental obra '*O mediterrâneo e o mundo mediterrâneo de Filipe II*', livro que o consagraria.

A terceira geração dos *Annales* na década de 1970 procurou desenvolver estudos sobre a História Política e Cultural, este impulso veio depois de enfrentar severas críticas por deixar de enfatizar a História Política, mas dentro de um contexto onde há efervescência dos movimentos sociais e da virada cultural da década de 80. A partir deste momento tem ganhado espaço para pesquisas acadêmicas temas que abrangem movimentos sociais e a difusão de pesquisas que envolvem práticas culturais, discursos e linguagens, cultura popular, tradições, entre outros. Este florescer da História Cultural permitiu que os historiadores pudessem ampliar o horizonte de temas, bem como o enlace da Política e Cultura, que se encontram ligados através de mais de um modo.

As possíveis concepções de política abriram-se em uma dimensão que permitiu a vários historiadores trabalharem com a formação da consciência política, da teatralização do poder, relações de poder, imaginário político, mitologias políticas, formas de como o Estado perpetua e até mesmo cria tradições com o objetivo de legitimação dos seus atos. Temas que abrangem uma cultura política. Estudar os fenômenos políticos sofreu uma resignificação, a história passa a ter novos objetos, novos temas, a fim de compreender as relações que se estabelecem entre os grupos sociais. Fora da *Escola dos Annales*, René Remond, coordena um grupo que também vem trabalhando na renovação da História política na França, mais ligado à ciência política.

Toda essa movimentação da *Escola dos Annales* teve uma grande influência na formação de novos historiadores interessados na variedade de objetos de pesquisa, fundamentando as novas concepções enfocando a História Política em interface com o social e cultural. A Historiadora Rosa Maria Godoy (SILVEIRA, 2010. p. 37-68), elenca brevemente as contribuições da terceira geração da *Escola dos Annales*, entre elas: a interdisciplinaridade com outras ciências sociais, resultando em aliança com outros campos do saber como a linguística, literatura, artes, cinema, entre muitos outros objetos. O próprio presente é objeto de estudo, a história-conhecimento ou cultura historiográfica é teorizada. Há também o interesse

pela estrutura de mentalidades, mantém a rejeição da filosofia da história como racionalização do social; recusam-se aos finalismos teleológicos marxistas ou weberianos, as abstrações marxistas e as intemporalidades do estruturalismo straussianas. Não há um denominador ideológico comum; a memória, passa a ser objeto de estudo para operação historiográfica, entre muitas outras contribuições para o saber histórico. Houve também o “retorno ao político”, mas neste caso renegada pelas duas gerações anteriores. Não se trata bem de um retorno, pois a História Política que se pratica hoje não é a história tradicional do século XIX, mas uma história política de tradição marxista articulando poder e luta de classe ou uma nova história política, articulando poder e subjetividade.

O rompimento da disciplina de história como forma de legitimar a ação do regime veio com a abertura política da redemocratização, quando novas formas de pensar passaram a ser utilizadas no fazer historiográfico, a disciplina passa do interesse do Estado para a sociedade:

a organização do ensino de história não mais consistia em celebrar grandes feitos e personagens, mas sim em discutir os problemas da realidade social vivida. Incorporaram-se sujeitos e ações marginalizados pelas políticas educacionais oficiais. Cindiu-se o mito do progresso como algo positivo e destino indelével da nação. A linearidade não mais ditava o tempo histórico, que largou de ser um acúmulo dos acontecimentos políticos da história europeia. A relação entre passado, presente e futuro sofreu alteração dada a inserção do ensino por meio de novos temas e novos problemas. (MATHIAS, 2011, p. 47)

O marxismo foi muito presente nos trabalhos acadêmicos até 1950, até os anos de 1970 nas esferas acadêmicas e também uma alternativa para compreender o mundo numa época em que os militares insistiam no ensino de história historicizante. As influências dos estudos marxistas são presentes até os dias atuais, vários acadêmicos e professores utilizam os conceitos marxistas para responder certas questões voltadas para o capitalismo.

orientados consoante os modos de produção e as lutas de classes, os indivíduos eram situados de acordo com seus lugares não necessariamente na sociedade, mas no desenrolar do processo produtivo – burguesia ou proletariado, grosso modo. Com a maior incidência de historiadores como Edward Palmer Thompson, Christopher Hill, Eric Hobsbawm, dentre outros, o olhar foi paulatinamente desviado para a importância dos movimentos sociais no interior da história. (Idem, 2011, p. 46)

No final da década de 80 as características historiográficas da 3ª geração do *Annales* e a história social inglesa ganham espaço no âmbito acadêmico e conseqüentemente no ensino de história, as concepções teórico-metodológicas passam a ser incutidas nas novas orientações e pesquisas, se tornava mais uma opção para além do marxismo nos trabalhos acadêmicos.

Toda esta movimentação da história da História implica na relação do historiador e suas fontes, o que antes se referia a História Política como um projeto do Estado, onde se relatava a

história dos grandes homens, reinos, governos e batalhas, ampliou-se o olhar à medida que o aparecimento de novas fontes possibilitou as diversas discussões da cultura política, é a busca da compreensão dos processos políticos, das relações de poder entre os personagens, como este poder é exercido pelos diversos personagens da história.

Dentro da História não se pode ter qualquer interpretação alheia, mas deve-se estudar bem o objeto, buscar leituras para fundamentá-lo e depois de uma extensa análise ainda estamos sujeitos a erros e críticas, de certo que tudo isso serve para o desenvolvimento do conhecimento humano, “certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, tanto quanto se possa estendê-las, capazes de suprimir a particularidade do lugar de onde falo e do domínio em que realizo uma investigação” (CERTEAU, 1975, p.65). Este é um dos vários dilemas vividos pelo historiador. Neste sentido, deve-se buscar na história é o conhecimento “cientificamente conduzido” do passado humano – problematizante, hipotético, comunicável, técnico, documentado, e que pretende obter a verdade de seu objeto através da investigação, da interrogação e do controle das fontes (REIS, 2003, p. 101).

Ir aos arquivos, conhecer as fontes, problematizá-las, analisando-as e a partir disso extrair uma narrativa é um árduo caminho, mas que deve ser percorrido por todo pesquisador, falar sobre elas que tem sido tarefa do historiador, é necessário interrogá-las quando lançamos as fontes sob essas complexidades, confirmando isso Jacques Le Goff ressalta que “nenhum documento é inocente. [...] Todo documento é um monumento que deve ser desestruturado, desmontado” (2003, p. 110).

Nas discussões sobre memória e história oral encontramos severas críticas com a abordagem metodológica sobre a memória. As falhas da memória ou mesmo o desejo de memória por parte dos narradores podem tirar credibilidade do depoimento prestado. Os céticos têm criticado a história oral pela sua abordagem considerando-a um tanto simplória, além da dificuldade dentro da perspectiva teórica, os critérios para selecionar entrevistas ou as fontes orais têm adquirido certa repulsa.

Essa crítica tem uma permanência de longa data, comparando com o modelo da historiografia do século XVIII, escrever história estava pautada na análise de documentos, uma narrativa densa sobre acontecimentos apoiado nas fontes consideradas oficiais. Traços desse modelo de História persistiram até que certas críticas foram feitas a estes historiadores quando questionados sobre as sociedades que não proviam de fontes oficiais escritas. Sobre está ideia,

em sua concepção filosófica, Hegel declara que as comunidades tribais africanas, por não terem fontes oficiais são considerados povos sem história.

Quando nos deparamos com um objeto que carece de fontes escritas o que fazer? Prins ressalta:

Sob a hierarquia de dados rankeanos, quando forem disponíveis fontes oficiais, escritas, elas devem ser as preferidas. Quando não dispuser delas, tem-se de tolerar a segunda escolha buscando-se informações longe da fonte pura do texto oficial. Os dados orais são, nesses termos, certamente a melhor ou a pior escolha, pois seu papel é facilitar as histórias de segunda escolha sobre as comunidades de fontes escassas. (PRINS, 2011: p.166).

Neste sentido, a discriminada história oral pode abrir amplamente variações narrativas de objetos de estudo e ainda apoiar outras fontes na construção da história. A crítica dos historiadores tradicionais em relação à exploração da memória é pertinente, porém, não tira o mérito da abordagem desde que o pesquisador saiba conduzir a sua pesquisa. No caso do uso de explorar as reminiscências dos narradores do teatro, podemos considerar promissor já que tais relatos podem elucidar algumas questões colocadas neste trabalho, sem mencionar as possíveis variações das narrativas que enriquecerão a análise.

Outras fontes que ajudaram a compor este trabalho foram os arquivos pessoais privados, isso tornou possível a diversidade de discussões, os arquivos privados também podem oferecer uma construção histórica. Para construção deste trabalho tivemos acesso a alguns arquivos pessoais, pois além dos exemplares dos jornais, a saber, *Jornal Diário da Borborema*, *Jornal Diário da Paraíba*, *Jornal O Norte e Correio da Paraíba*, tivemos acesso ao material das peças teatrais do teatrólogo Evandro Barros, e da escritora Lourdes Ramalho e, por fim, de Hermano José. Também tivemos acesso às informações dos técnicos censores que vetaram a peça de Lourdes Ramalho de título: *Povo, povinho e povaréu*, o acesso a essa peça foi por meio da professora doutora Miliandre Garcia que trabalha em sua tese de doutoramento o teatro brasileiro de título: "Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985), trabalho que rendeu um bom suporte com informações para a realização dos estudos sobre o teatro na ditadura militar em Campina Grande.

Ainda sobre os arquivos pessoais, as aquisições das peças teatrais se deram de forma curiosa, pois tivemos acesso a peça '*O censor federal*' enquanto fazia pesquisas na Secretaria de Cultura de Campina Grande. Lá Walter Tavares, que na época era responsável pelo acervo municipal, tinha essa peça no seu acervo pessoal, inclusive participou de sua apresentação no teatro municipal, a própria Dona Lourdes Ramalho não tinha uma cópia no acervo ao qual

cedemos para autora e outra cópia para compor este trabalho. A peça teatral '*A justiça cega ou o martírio de João Vermelho*' foi cedido pela família de Hermano José e aqui está em análise ao final da dissertação junto com '*A casa de Irene*²', do autor Evandro Barros, esta última está sob minha posse por longa data.

O interesse em analisar as peças teatrais não é por acaso, é tentar discutir a capacidade inventiva de cada autor em problematizar os temas sociais. O critério de escolha das três é porque ambas têm este cunho, será classificada como uma narrativa resistente? Se há uma resistência, contra o que, e porquê? Alfredo Bosi fala sobre este tipo de narrativa enquanto analisa a literatura:

O homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos. O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação. Exemplos de valores e antivalores são: liberdade e despotismo; igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia; coragem e covardia; fidelidade e traição, etc. (BOSI,1996, p.14).

Para Bosi, o homem conscientemente formado de valores busca por fim analisar o seu mundo tomando como referência a sua posição, seus valores interferem nas suas ações, nas suas escolhas, a luta começa justamente quando os antivalores começam a ameaçar os seus valores, quando isso acontece passa a existir a tensão entre eu/mundo, a ação que leva a não aceitação dos antivalores leva a resistir, resistência, oposição. Dentro do universo artístico essa condição interfere e reflete o tipo de escolha dos artistas, se for um homem de ação política formado a partir de suas convicções, este passará a resistir:

O narrador cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa. (Idem, p. 15)

²A peça teatral *A casa de irene* foi citada no meu TCC biográfico do autor Evandro Barros de final de curso da graduação com o título: *A casa de Irene: censura no teatro campinense*, pela UEPB, 2012. No entanto, havendo novas fontes e interpretações do texto citado, faz-se necessário uma melhor análise para discutir a relação da peça com a ditadura e teatro em Campina Grande, por esta razão foi colocado neste terceiro capítulo devido as novas evidências que serão discutidas.

Sobre os jornais vale ressaltar que também faz parte da renovação historiográfica promovida pela 3ª *Geração dos Annales*, e nesta conjuntura vale salientar que a propagação do seu discurso é o reflexo das relações sociais:

A escolha de um jornal como objeto de estudo justifica-se por entender-se a imprensa fundamentalmente como instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social; nega-se, pois, aqui, aquelas perspectivas que a tomam como mero veículo neutro dos acontecimentos, nível isolado da realidade político-social na qual se insere. (CAPELATO; PRADO, 1980, p.19)

Dos Jornais aqui citados, o *Jornal Diário da Borborema* foi o que mais contribuiu com as reportagens sobre o teatro, foram analisadas notícias sobre teatro e cultura na cidade e deste arquivo selecionamos as notícias sobre a realização do FENAT (*Festival Nacional Amador de Teatro*). Tivemos algumas dificuldades com o acesso às fontes do *Jornal Diário da Borborema*, a pesquisa quase toda foi fundamentada na análise dos exemplares disponíveis na Biblioteca Átila Almeida sob a tutela da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Dentre os entraves que encontramos para o uso dessas fontes, um deles foi a cobrança de valores exorbitantes para cada digitalização que fizéssemos do material pesquisado, o que tornaria a pesquisa inviável se não fosse pela ajuda do colega professor Luciano Mendonça, que disponibilizou uma cópia de seu acervo pessoal.

Poucas reportagens ou nenhuma dos outros jornais citados foram inseridos nos capítulos por uma razão muito simples, as reportagens encontradas posteriormente durante o levantamento das fontes tinham o teor de reportagens quase inexpressivas sobre o teatro, consistiam em pequenos anúncios e muitas delas tinham reportagens semelhantes ao do *Jornal Diário da Borborema*. Sobre o *Jornal da Paraíba* era de interesse pesquisar o acervo de forma muito cuidadosa, mas não foi possível, o acervo que ficava localizado na gráfica foi fechado ao final de 2015, além de funcionários desempregados o acervo ficou inacessível já que não tinha ninguém que pudesse nos receber.

No *Jornal O Norte* e n' *O Correio da Paraíba* foram possíveis a pesquisa, pois os arquivos estão disponíveis no Centro Cultural de João Pessoa, no Arquivo Histórico da Paraíba sob a tutela do Estado. Foram analisadas todas as edições do ano de 1970 até 1980, os mesmos foram na mesma linha ideológica do *Jornal Diário da Borborema*. Ainda houve uma reportagem ao qual não tínhamos pretensão de colocar aqui por apenas ser uma reportagem, mas seu assunto mostrou-se tão relevante para este trabalho que decidimos colocá-la: a reportagem referente ao *Festival de Inverno* de 1978, quando a jornalista e crítica teatral Tania Pacheco visita o festival.

Outra fonte que no decorrer da pesquisa foi incluída para análise foram as cartilhas de divulgação do *Festival de Inverno*, todos os anos se tornou uma prática da administração do evento fazer uma espécie de revista do festival, além da programação de todo evento, esta cartilha conta e reconta a história do festival sendo protagonizado na figura de Eneida Agra Maracajá e outros. Essa cartilha foi objeto de análise pelo seu conteúdo e confrontada com algumas entrevistas. Apesar de ter tido acesso a quase todas as cartilhas de divulgação do festival, algumas cedidas por Maracajá e outras que se encontram na Secretaria de Cultura, apenas algumas servirão para discussão do festival, a principal delas é da comemoração do 40º festival realizado em 2015.

E, por fim, as entrevistas, dentre as pessoas que tiveram a disponibilidade e boa vontade de contribuir estão o Walter Tavares, que foi ator de algumas peças apresentadas no final da década de 1970, além da sua experiência, contribuiu com o próprio acervo pessoal. Jornalista e também escritor de teatro, Alarico Correia Neto residente em João Pessoa, compartilhou sua memória sobre a experiência teatral na cidade de Campina Grande. Sandra Capozzoli é atriz e filha de Lourdes Capozzoli e participou da efervescência teatral nos anos da repressão, e por fim, a entrevista de Humberto Lopes, fundador do grupo '*Quem tem boca é pra gritar*', que tem como característica o teatro de rua, opção que surgiu como uma tentativa de fazer um teatro alternativo ao modelo italiano de palco como acontece na realização dos festivais. Todo o material citado foi exaustivamente analisado, selecionado de acordo com a proximidade e relevância com a temática proposta.

Além da presente Introdução, que consideramos o primeiro capítulo, no segundo capítulo procuramos construir uma narrativa sobre a criação do FENAT (*Festival Nacional de Inverno Amador*), as dificuldades para realização do evento no conturbado contexto político brasileiro protagonizado pela ditadura militar. Com a censura e repressão em vários setores da sociedade, as artes cênicas também se encaixaram no crivo dos técnicos censores de diversões públicas do Departamento da Polícia Federal. A arte cênica na cidade de Campina Grande tem longa data, os primeiros teatros da cidade já existiam na década de 1920, onde se experimentou no *Theatro Apollo* uma intensa movimentação teatral patrocinada pelos donos do algodão, atividade econômica desenvolvida na cidade. A volta desta movimentação intensa nas artes acontece na década de 1970 quando vários grupos teatrais surgiram com incentivo de realizações dos festivais colegiais e nas SABs dos bairros, estes diversos grupos participaram dos primeiros festivais de inverno que começaram a serem realizados pela administração municipal do então prefeito Evaldo Cruz. No contexto mencionado do regime militar e com a

repressão, foi com a realização do FENAT e, posteriormente, a criação do *Festival de Inverno* que deu início o festivalismo nos palcos da cidade, a ampliação do festival se tornou uma confluência de artistas de vários setores, tornou-se um local de encontro de ideias, opiniões, um intercâmbio cultural. Teatrólogos, diretores e atores procuraram no festival de inverno um local onde pudessem divulgar suas ideias.

No terceiro capítulo problematizamos o tipo de memória forjada a partir das cartilhas de divulgação do festival, como se deu a história da realização do evento que acontece desde 1974 e as dificuldades encontradas por seus dirigentes. Também neste capítulo temos a versão de alguns entrevistados sobre a realização do festival, como versão que acontece nos bastidores e a censura, situação vivida por alguns artistas. Outro ponto relevante para este trabalho é discutir sobre a exclusão de artistas da memória oficial, ou seja, a mesma contada na realização dos eventos atuais, vários nomes de pessoas que contribuíram de alguma forma para as artes cênicas. Quase todo este capítulo foi construído em cima das contribuições da memória dos entrevistados, fazendo um contraponto com a memória oficial contada nos festivais por meio das cartilhas de divulgação do festival e entrevistas, abriu-se espaço para uma pequena parcela daqueles excluídos da memória do teatro campinense.

Na construção do terceiro capítulo compartilhamos a análise de peças teatrais, dentre elas: *'A justiça cega ou martírio de João Vermelho'* do autor Hermano José, *'A casa de Irene'* do teatrólogo Evandro Barros, e por fim, *'O censor federal'*, uma sátira da escritora Lourdes Ramalho. Estas obras foram escolhidas devido ao seu conteúdo, são tramas de cunho político social, textos de resistência, dado ao contexto que foram encenadas foram adicionadas ao fim deste trabalho. Dentro do texto também temos o laudo de três técnicos censores e sua justificativa da vedação da peça.

Ao final, apresentaremos algumas considerações finais a respeito do presente trabalho, trazendo elementos resultantes do percurso investigativo da pesquisa.

2. O TEATRO EM CAMPINA GRANDE

Entre os anos de 1970 a 1985, Campina Grande fica reconhecidamente na região Nordeste e no Brasil pela intensa movimentação cultural. Diversos grupos amadores de teatro, dança e música surgem com os festivais colegiais e de bairros e, posteriormente, a criação do FENAT (*Festival Nacional Amador de Teatro*), em 1974. No ano seguinte, se dá a iniciativa administrativa municipal de estender este evento para outras categorias da arte, denominando-se o *Festival de Inverno* (1975). Alguns eventos estão relacionados à programação de apresentações teatrais promovida pela gestão municipal, a saber: a parte cultural que envolvia artistas do corpo cênico da cidade ganhou certa notoriedade e a pequena cidade interiorana do Nordeste passou a ser visitada por outros grupos de artes cênicas do país.

Para compreendermos a dimensão cultural e política do teatro campinense faz-se necessário recuar alguns anos na história de Campina Grande, apesar de não estar dentro do recorte temporal escolhido para esta pesquisa, esta menção ao teatro valerá para compreensão da experiência artística da virada do século XIX para o XX.

O primeiro edifício de teatro de Campina Grande foi criado pelo então prefeito Cristiano Lauritzen³, em 27 de maio de 1891, conhecido como o Grêmio de Instrução e que passou a funcionar como educandário de ensino médio e teatro a partir de 21 de maio de 1899. Localizado na atual Rua Marques do Herval, o Grêmio de Instrução sediou apresentações de peças de sucesso como *Os três sargentos*, sob a direção de Fenelon Bonavides e com os autores Casemiro Luna, Pedro Nóbrega e Euletério Escobar. As atividades do teatro duraram até 1901, quando o prédio foi comprado pelo tenente do Exército Alfredo Dantas e passou a funcionar o Instituto Pedagógico.

Com a finalidade de expandir comercialmente a economia da região e escoar a produção do algodão, o trem chega à cidade trazido pela empresa Great Western⁴. O trem possibilitou em

³“Nascido na Jutlândia, pequena península da Dinamarca, em 1847, Cristiano Lauritzen aportou no Brasil, em Recife, aos 21 anos. Chegou a Campina Grande quando ainda era um burgo com 3 mil habitantes, por volta de 1880. Estabeleceu-se no ramo de joias e relógios na antiga Rua Grande, hoje Rua Maciel Pinheiro. Em 1883 casou-se com a senhora Elvira Cavalcanti, filha do comerciante Alexandrino Cavalcanti, então Presidente da Câmara Municipal de Vereadores, com quem teve dez filhos. Lauritzen, enquanto habitante de Campina Grande, foi prefeito municipal durante 19 anos ininterruptos e, no seu governo ocorreu a chegada do primeiro trem a Campina Grande, fazendo com que a cidade fosse o ponto final da ferrovia Great Western, marco histórico para o desenvolvimento econômico da nossa região”. Fonte: <http://cgretalhos.blogspot.com.br/2009/09/cristiano-lauritzen.html#.WAjVquUrLcs>. Acessado em 20. out. 2016.

poucos anos expandir a exportação, modificou o cenário urbano e trouxe oportunidades de enriquecimento aos que chegavam à cidade. E nesse ambiente surgem as companhias de teatro, patrocinadas pelos senhores do algodão para trazer entretenimento para a cidade.

Com o surto de desenvolvimento econômico e urbano na cidade, movimentou-se a vida cultural e artística a partir da construção do Cine Teatro Apollo localizado na Rua Maciel Pinheiro, em 1912. Os Srs. Probo da Silva Câmara, Lino Fernandes de Azevedo, Adauto Belo e Antônio da Silva Câmara foram os responsáveis pela edificação do teatro que contou com o corpo cênico próprio, formado por jovens da sociedade.

O Cine Teatro Apollo teve sua fase de intensa movimentação cultural nos anos de 1920 a 1930, quando arrastavam parte da sociedade campinense, suas apresentações passaram a ser assistidas com um bom público, os espetáculos eram cuidadosamente ensaiados, o figurino e o cenário montados com recato, certamente não havia pernas de fora bem como piadas picantes já que o elenco era formado por moças da elite, o que não iria cair bem aos olhos da sociedade. As obras encenadas eram de autores brasileiros e estrangeiros, os espetáculos tornaram-se uma opção de lazer e lugar de encontro da elite campinense.

O Cine Teatro Apollo viveu seus anos de ouro movimentando a vida artística e cultural da cidade, trazendo companhias de fora para trazer entretenimento ao público. Para alguns, o fim do teatro é marcado pela peça, comédia em dois atos, *Queremos água*, com Elias Araújo, Orlando Barros, Amenaíde Pimentel, Lourdes Melo, Eliezer Araújo, Herotides Xavier, Aurea Santiago, Lourdes Andrade e Eulália França. Em seguida o Cine Teatro Apollo foi demolido pelo prefeito Werniaud Wanderley no início da década de 1940.⁵ (SOUSA, 2001, p 310)

A demolição do Cine Teatro Apollo não pôs fim à vida cultural e artística de Campina Grande, com talvez pouca intensidade em relação aos anos de 1920 e 1930, a nova modalidade de entretenimento passou a ser o cinema. A história do teatro na cidade se relaciona com o cinema já que os primeiros edifícios apresentavam tanto peças teatrais como filmes do cinema mudo.

Na Rua Maciel Pinheiro, além de funcionar o Cine Teatro Apollo, também se localizava o Cine Fox, inaugurado em 1918. Havia cinemas no bairro do José Pinheiro, e o Cine Império na Liberdade. No centro da cidade funcionava o Cine-Teatro Capitólio, inaugurado em 1934, o

⁵ Este trabalho analisa as reformas urbanas que ocorreram em Campina Grande entre 1930 e 1945, tornou a cidade um local de disputas e tensões, caracterizando a teatralização de poder local.

Cine-Teatro Babilônia, em 1939 e o Cine São José que entrou em funcionamento na década de 1940.

Outro ponto que vale destacar é a influência que o teatro campinense exerceu no modelo de rádio teatro na década de 1950. Com programas de auditório e rádio atores, a Rádio Borborema teve grande repercussão na cultura teatral da cidade, pois revelava atores e contava com efetiva apreciação do público. Alguns dos programas de grande sucesso foi a Escola do Professor Nicolau, de gênero humorístico, dirigida pelo Aroldo Miranda e apresentado pelo locutor Gil Gonçalves, os papéis encenados pelos alunos, contava com a participação dos radioatores: Maria Mendes, Hilton Mota, Ivanete Silveira Paz e Eraldo César.

Apesar de uma quantidade de cines-teatro existente na cidade, desde o *Grêmio de Instrução* até a década de 1960, os grupos teatrais campinenses não dispunham de espaço com o objetivo de executar apenas atividades cênicas. Um teatro próprio para fazer suas apresentações, os artistas de outrora tinha que dividir o espaço do palco para exibição de filmes. Com o crescimento da atividade teatral na década de 1960 houve a necessidade de construir uma casa que pudesse abrigar os espetáculos, foi a partir de então que surgiu, na gestão do prefeito Elpídio de Almeida, um projeto para execução da construção de um enorme teatro.

O surto de obras acompanhava o cotidiano da cidade entre a década de 1950 e 1960, a preocupação com o desenvolvimento de Campina Grande era destaque nos jornais. Um relatório enviado ao IBAM (Instituto Brasileiro de Administração Municipal), pelo prefeito Elpídio de Almeida, constava um modelo “progressista” de obras para a cidade que incluía: serviços elétricos municipais, serviços telefônicos, urbanização de ruas e avenidas, praças e jardins, pesquisas de água subterrânea, cursos especializados a programas de ensino, recitais, exposições, conferências, escolas, subestação da CHESF, planejamento para desenvolvimento da agricultura, entre outras obras, a inclusão de um projeto para a construção de teatro.

O projeto inicial do teatro foi uma cooperação do Ministério da Educação e Cultura com o arquiteto Ayrton Nóbrega, mas foi considerado demasiadamente oneroso e por isso, nunca saiu do papel. Interessante ressaltar que antes da construção do *Teatro Municipal Severino Cabral* já havia um desejo, um projeto para encampar a construção de uma casa artística na cidade. Durante a gestão do prefeito Severino Cabral, iniciou-se a construção do teatro que faria parte do programa da administração municipal de obras a serem executadas. Por este motivo, Cabral levou o título de “idealizador” da cultura e também como a pessoa que proporcionou a

fundação do movimento cultural artístico na cidade, fato que o Teatro Municipal leva o seu nome como parte da memória oficial.

O Teatro Municipal em funcionamento sofreu uma celeuma de pressões por toda a década de 1960, críticas por partes de jornalistas e políticos que propuseram desvirtuar a função do edifício que se encontrava abandonado pela administração pública. Mesmo não sendo objeto desse estudo, vale ressaltar que a construção e a manutenção do prédio tiveram importância para os eventos que seriam realizados uma década mais tarde, já que seria o lugar das realizações dos festivais de inverno no centro da cidade.

Existem hoje, na historiografia, diversas pesquisas que debatem a complexidade do golpe de 1964 e ainda há muitos autores que discorrem sobre as ações da política do governo militar no seu período de administração, bem como ainda se produziram estudos sobre os desdobramentos dessa política no pós-regime. Portanto, não buscaremos nos estender pela discussão política desse período, pois não haveria espaço para tanto. O que será discutido neste espaço é referente à situação do teatro a partir de 1970, onde os artistas, teatrólogos, diretores campinenses, vivenciaram práticas políticas divergentes durante a intensificação da repressão durante o regime militar. Esta menção servirá para uma contextualização com a finalidade de situar no tempo e na história o debate em questão.

O Golpe Militar de 1964 é o resultado das intensas movimentações políticas para abafar os conflitos sociais em que, na luta, os trabalhadores da cidade e do campo, intelectuais e a pequena burguesia lutavam pelos seus direitos. Com a derrocada dos vencidos, instaurou-se um período em que militares comandaram este país por 21 anos. Com o golpe, o governo não se limitou à administração dos recursos públicos e decretos, mas promoveu danosas sanções econômicas que pesou sobre a classe trabalhadora e ainda mais, por meio de mecanismos de censura procurou silenciar os vários segmentos da sociedade brasileira com a prerrogativa de manter a “paz e a ordem”.

Campina Grande vivenciou um vertiginoso crescimento econômico no início dos anos de 1960 com a instalação de novas indústrias com incentivos municipais e relações mais estreitas com os projetos da SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) destinados ao município. Este quadro econômico positivo na cidade passa por mudanças devido as consequências do contexto político nacional, pois foi em 1964 com o Golpe Militar e política centralizadora aplicada ao sistema administrativo adotado pelo governo em conjunto com a reforma tributária de 1967 traz ao município efeitos negativos que gradativamente entrou em

decadência econômica. No início de 1970 o quadro econômico existente reflete na administração do município que passa a receber menos projetos e míngua dos recursos.

A política centralizadora e diversas ações da administração pública do Governo Militar, com o objetivo de enxugar gastos públicos, passou a cortar parte do orçamento destinado aos municípios, a partir de então, muitos municípios, em especial aqueles que dependiam de projetos desenvolvimentistas promovidos por órgãos como, a SUDENE, foram drasticamente afetados. Estas ações trouxeram aos municípios o fechamento de diversas empresas como orienta Lima:

Em meados dos anos 70 outras indústrias de porte médio, também encerram as atividades no município, entre elas; a Sanbra, Susy, Bravisa, Sanca, Sibril, Fracanzana, Incopresa, Fibrasa etc. Outras empresas diminuíram seu ritmo de atividades e, portanto, passaram a oferecer menos empregos. Tudo isso sem falar nos inúmeros casos de pequenas empresas, nem por isso menos importantes, que silenciosamente deixaram de operar (LIMA, 2012 p.137).

O quadro econômico que assolava o município é acompanhado com a eleição do prefeito Evaldo Cavalcanti Cruz, da ARENA, que durante a sua administração (31/01/1973 a 31/01/1977), procurou atender as necessidades políticas de Brasília. A administração de Evaldo Cruz se resumiu a recursos mínguados e à submissão política como afirma Lima:

Percebe-se a ascensão de forças políticas simpáticas ao regime no município de Campina Grande. Esses políticos, por suas ações políticas ou ausência delas, em nada incomodavam o sistema estabelecido e, no âmbito administrativo, restringiam suas ações a mera obediência às diretrizes traçadas por Brasília (LIMA, 2012 p.199).

Esta postura política condizente com a ditadura do prefeito Evaldo Cruz diante das ações políticas e desmandos do regime será questionada mais adiante quando nos referirmos ao teatro campinense, haja vista que uma das práticas do regime era o de cassar qualquer um que se levantasse contra a ordem vigente. Dentro da esfera ao qual a figura do Evaldo Cruz está inserida é, portanto, fazer referência a sua relação com a cultura campinense nos anos de sua administração.

Outro ponto questionável para entendermos a administração política naqueles tempos, se deve ao fato do servilismo desenfreado das facções políticas que comandava a Câmara de Vereadores, as adesões e a necessidade de aplaudir o famigerado golpe militar rendeu sessões ufanistas, a exemplo do vereador à época, José Luiz Junior, que discursava em favor da “revolução”, como mostra Lima (2016, p. 103)

No ano seguinte, 1974, quando a efeméride dos 10 anos da ditadura no Brasil, o servilismo da CMCG ao regime militar talvez tenha atingido o seu apogeu. A disputa entre vereadores era para saber quem fazia o discurso mais apologético aos homens

do poder. Ao que parece, no item “puxasaquismo desvairado” o vereador situacionista José Luiz Junior ganhou disparado.

Com o clima tão propício à servidão ao regime militar, tanto na prefeitura municipal quanto na CMCG, fica difícil pensar que o *Teatro Municipal Severino Cabral*, que é ligado à Secretaria de Cultura, sendo os diretores indicados pelo prefeito que atua na gestão, tenha sido palco de uma trincheira de esquerda, uma luta contra a ditadura ou mesmo que foram duramente perseguidos pela censura; por outro lado, isso não quer dizer que a ditadura foi “branda” na localidade, há documentação de que a repressão chegou à cidade com perseguições, torturas e assassinatos foram praticados, as chamadas “granjas do terror” que eram estabelecimentos adaptados a serviço da tortura contra aqueles considerados “perigosos” à “ordem”, mas vale ressaltar que as perseguições impetradas aos artistas se deram pela apresentação e censura de peças teatrais e apresentação dos espetáculos, toda e qualquer obra a ser apresentada deveria ser certificada pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal.

Dentre os diversos campos de atuação dos militares, seja na economia, educação, social e na cultura, a instauração deste regime de repressão aumentou suas ações de censura a partir do AI-5, Ato Institucional que endureceu o regime para certa parcela da sociedade, incluindo aqueles do meio da cultura, artistas, teatrólogos e diretores que buscavam no cenário teatral, uma postura política divergente.

Apesar de Campina Grande não está inserida entre os grandes centros culturais urbanos do país, a realização de festivais teatrais a partir dos anos 1970, mais especificamente o ano de 1974, quando se realiza o primeiro Festival Nacional de Teatro Amador (FENAT), chama atenção pela intensa movimentação artística, diversos grupos são formados e passam a participar ativamente das programações da cidade.

Durante esta fase, os grupos artísticos locais conviveram com o período de maior atividade da censura no país. Promover festivais e incentivar o surgimento de novos grupos de talentos artísticos durante este período esbarrou em alguns desafios como: orçamento minguado para realização dos eventos, os espetáculos teriam de passar pelo crivo da censura e a situação do edifício do Teatro Severino Cabral. Mesmo com estas dificuldades, a administração municipal procurou promover espetáculos e movimentar a vida cultural da cidade. A questão inserida se trata, justamente, das dificuldades encontradas pela organização da época, entre eles: diretores de grupos cênicos, teatrólogos e grupos artísticos que vieram a fazer festivais durante o regime militar.

Alguns entrevistados citam este momento da cultura campinense como um “alvoroço efervescente” devido aos números de apresentações que ocorriam nos programas culturais da cidade. É neste panorama que observamos como na cidade havia pequenos grupos amadores que se apresentavam mesmo antes da construção do Teatro Municipal, mas que sua construção foi importante para que a cidade tivesse um lugar para os espetáculos dos grupos e companhias. Sendo assim, a intensa movimentação artística que houve durante os anos que sucederam aos de 1970 chama atenção pela quantidade de eventos, mas que isso não significa que antes não houvesse produção artística na cidade.

Outro ponto que discutiremos no decorrer deste trabalho é sobre a ideia de resistência. Houve grupos que resistiram ao regime? Que tipo de práticas de resistência exerceu no teatro? Esta ideia é, frequentemente, citada pelos entrevistados para atribuir reações dos grupos teatrais que se apresentavam durante o governo ditatorial. Alguns entrevistados para este trabalho relataram que o teatro campinense, durante o regime militar foi “uma resistência contra a ditadura”, esta é uma sentença ideológica que merece análise, pois é forte na fala e na memória, no entanto, faz-se necessário compreender se esta sentença é crível por parte dos grupos cênicos que vivenciaram este período.

2.1 TEATRO E CENSURA EM CAMPINA GRANDE

Nas últimas décadas, os estudos historiográficos vêm trazendo questões com a renovação da história política, representações políticas, relações de poder e poder simbólico. A dinâmica destes estudos permite analisar, no âmbito da ditadura militar, as ações sistemáticas da censura que faziam parte de uma política distinta, ou seja, visava uma “proteção” da ordem vigente para manter os valores conservadores, um dos exemplos deste tipo de política adotada é a fundamentação para justificar os valores da moralidade e dos bons costumes. Com a intensificação da ditadura, a censura desempenhou um papel de silenciador das ideias “perigosas”, tentando suprimir a propagação dessas ideias nas quais o poder vigente não pode ser questionado pela sociedade, amordaçar e aprisionar aqueles que apresentassem alguma contestação.

Em Campina Grande, mesmo não sendo uma cidade do porte das metrópoles do eixo sudeste-sul, os programas artísticos por volta dos anos 1970 ocorreram intensamente. Ao que se sabe sobre os anos mais intensos do teatro é justamente o fato de acontecer durante os tempos

mais duros da dita ordem militar, a movimentação de diversos grupos artísticos e o uso do *Teatro Severino Cabral* não se mostrou acanhada, ou seja, mesmo com a repressão, os shows e apresentações continuavam a acontecer, o que nos leva a perguntar que tipo de evento era realizado já que existia a censura monitorando as ações dos artistas. Isso tem levado alguns a acreditarem que o teatro campinense não seria apenas para o entretenimento, mas que os espetáculos, talvez, buscassem objetivos a mais, a ideia de engajamento político social de conscientização da plateia, o homem de hoje se interessa por situações e por ocorrências que possa enfrentar ativamente. (BRECHT, 1978, p. 6).

Percebendo a experiência antes de iniciar essa intensa movimentação artística a partir dos anos 1970, a década anterior mostrou um teatro precário, o próprio teatrólogo Adhemar Dantas afirmou sobre a dificuldade de se formar um público teatral na cidade. Diante disso, o que levou a década de 1970 a ser promissora para a vida cultural da cidade, mesmo com a censura e repressão?

O teatro, de modo geral, se configurou como uma ferramenta de expressão cultural, pode também trazer o engajamento político e atrair olhares para o tema apresentado em espetáculo, pela história do teatro, nota-se que nenhuma apresentação teatral encenada é ingênua, pois há sempre uma mensagem a ser discernida pelos olhares atentos.

A definição de teatro engajado diz respeito à capacidade de conscientização político social, questionando valores e fazendo a plateia repensar as problemáticas a partir da mensagem transmitida da encenação teatral.

Engajado o teatro sempre foi: ou na defesa de valores progressistas e mesmo revolucionários ou até, por omissão, emprenhado na defesa de ideias conservadoras. Mas para os que não se submetem, os que recusam o silêncio e não aceitam compactuar com a comemoração ou a encenação da mentira, o teatro assumido enquanto tal, pode ser a origem de um ato produtivo: para o espectador, um espetáculo pode ser não o simples reconhecimento de sua subjetividade, mas sim o conhecimento de sua existência como ser social (PEIXOTO, 1981, p.29).

Para Peixoto não existe modo de se fazer teatro se não for engajado, de uma forma ou de outra, ele comporta os interesses de uma ideologia. A mensagem transmitida ao espectador pode surtir o seu efeito ou não, seja por influência dos temas apresentados, pode trazer um efeito de ordem social, política ou econômica, ainda mais contestar valores, padrões sociais. O teatro tem esta capacidade de fazer, transpassar por meio da expressão artística a contestação ou confirmação dos interesses. O palco do teatro pode imitar o mundo.

Durante o período ditatorial no Brasil, o regime militar se deteve à prática da repressão e censura em várias frentes de comunicação como, por exemplo: jornais, revistas, livros, rádio, teatro, entre outros. Essa prática consistia justamente em barrar a ferramenta política crítica que estes meios poderiam exercer. O teatro, por sua vez, foi alvo destes mecanismos da censura fortemente devido ao AI-5, decreto que endureceu a ação destes órgãos como DOPS (Departamento de Política Social), o DOI CODI (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna) e SCDP, (Departamento de Censura de Diversões Públicas.) (FICO, 2010, p.175).

Os mecanismos de censura e repressão durante o período ditatorial no Brasil tiveram um papel atuante no combate à “subversão”. Existiam os departamentos aparelhados ao Estado, organização vinculada ao Sistema Nacional de Informação (SNI) dedicado à espionagem de tudo e de todos, pois reprimir significava manter a “ordem” e disciplina, uma polícia política repressiva a serviço do regime prezando pela boa imagem do governo em detrimento dos seus possíveis opositores: os comunistas.

O serviço de censura teve um crescimento assombroso com o golpe de 31 de março de 1964. Dentro dos mecanismos da censura e repressão, as práticas de tortura eram constantemente usadas para delação e confissão daqueles que foram presos sob qualquer acusação. Apesar dessas práticas não terem começado em dezembro de 1968, data que marca o decreto do AI-5, foi neste período que se encontra um vertiginoso crescimento de acusações de subversão, prisões e torturas. O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado no final do Estado Novo em 26 de dezembro de 1946, respondia pela censura a manifestações artísticas e demarcava a separação definitiva entre a censura da imprensa e censura de peças teatrais, filmes, letras, musicais, programas de rádio (GARCIA, 2008, p.29).

Embora a censura já fosse praticada no Brasil durante o Estado Novo e também, com menos intensidade na redemocratização, a forma que tomou durante o regime militar pós 1964, tomou medidas de um novo sistema que ganhou estrutura propriamente repressiva como “aquela que seria responsável pelas prisões, tortura e assassinatos políticos que marcariam a ditadura militar brasileira do pós-1968 – foi criada a partir de diretrizes secretas” (FICO, 2010, p. 184).

Nas atividades visadas pelo serviço de censura encontraremos ações nos diversos meios de comunicação, os técnicos censores estavam atentos às mais diversas manifestações, a

exemplo de pichações com dizeres que ovacionavam apelos comunistas. Ressaltando estas atividades da censura, alguns militares encarregados de avaliarem o material apreendido julgavam de forma simplória que “muitas vezes produziam avaliações truncadas ou equivocadas, classificavam como “secretas” informações consabidas, faziam leituras ingênuas ou simplórias dos grandes clássicos de esquerda ... (que incluíam Marx, Lênin, Trotski etc.). Apesar da bizarrice cometida por muitos e despreparados militares, se orienta a gravidade do problema gerado pela atuação da censura. (FICO, 2013, p.191).

O que se chama de “porões da ditadura”, é uma referência aos órgãos que ficaram mais conhecidos como o DOPS (Departamento de Ordem Política Social), utilizado também no Estado Novo e na ditadura militar, cujo objetivo era reprimir movimentos sociais contrários ao governo. O DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna), este último vinculado ao exército era pautado na Doutrina de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra. Trabalhavam de forma conjunta e coordenada com outros sistemas de repressão ligados ao Exército, Marinha e Aeronáutica, do SNI, do DPF e da Secretária de Segurança Pública (JÓFFILY, 2013, p. 42). Todos esses aparatos são a chave para compreensão da ação censória, órgãos com objetivo principal de investigar, identificar e capturar subversivos.

A construção deste aparato foi resultado de várias motivações políticas para atingir seus interesses, mas outro órgão criado em 1940, durante o regime do Estado Novo, objetivava fiscalizar e censurar as “diversões públicas” que estivessem fora dos parâmetros da moral e dos bons costumes. Este exigia uma censura prévia, ou seja, antes de qualquer manifestação seria necessário aos censores averiguarem o material que se apresentaria ao público. O teatro, cinema, espetáculos musicais, circo e entre outros estariam na lista do Departamento Federal. Sua ação foi intensificada em 1970, com a ampliação do sistema censório via SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas), que se encontrava espalhado por todo país.

2.2 OS ANOS DE CHUMBO E O TEATRO CAMPINENSE

Lourdes Ramalho⁶ certa vez falou em entrevista concedida à *Revista Painei*, (06. abr. 1994): “me deu forças escrever teatro durante a censura”. O medo da censura e da presença dos

⁶Maria de Lourdes Nunes Ramalho, “que ficou conhecida apenas como Lourdes Ramalho, nasceu em 23 de agosto de 1923, no sertão de Jardim do Seridó, fronteira do Rio Grande do Norte com a Paraíba, numa família de artistas

militares durante os festivais organizados pelo teatro em Campina Grande fazia parte das conversas entre os artistas. Mesmo com este tipo de receio, o *Teatro Severino Cabral* trouxe uma movimentação tamanha à cidade. Segundo Walter Tavares: “o teatro parecia hoje como um cinema, todos os dias tinha algum espetáculo em cartaz”. (Entrevista concedida ao autor em 15. mar. 2016).

Com certas afirmações sobre o que foi o período da ditadura para Campina Grande, à frente da administração se encontrava o prefeito Evaldo Cruz, eleito pela ARENA, partido este que atendia às exigências políticas de Brasília. Desde o Golpe Militar deflagrado em 1964 com a deposição do presidente João Goulart, a administração municipal teve cassações e interventores nomeados, começando pela deposição de Newton Rique, que presidiu a prefeitura por um curto período (30/11/1963 e 15/06/1964), até a eleição do Evaldo Cruz houveram cinco nomeações e um prefeito⁷ eleito que durou apenas três meses na administração, logo em seguida foi cassado. Este era o panorama que existia na administração municipal até a chegada de Evaldo Cruz, que permaneceu todo o tempo de governo seguindo estritamente as ordens oficiais dos militares e das classes dominantes campinenses.

A relação da administração municipal do então prefeito Evaldo Cruz se baseou no servilismo à ordem vigente da ditadura e, com isso, toda a sua administração era pautada no que agradava aos militares e, assim permaneceu todo o tempo necessário do seu mandato. Assim como todos os cargos comissionados que estavam sob sua responsabilidade como gestor obedeciam estritamente às ordens. Este era o líder municipal que tinha o poder para nomear diretores e dirigentes da cultura da cidade, obviamente este escolheria indivíduos com o perfil que se adequasse a sua postura política. Neste sentido, foi na gestão do prefeito que se iniciou

e educadores. A maior parte de sua produção literária é de textos para teatro. O primeiro texto teatral foi escrito em 1939, durante sua adolescência. Nos 30 anos seguintes, conciliando seu o ofício de dramaturga e poeta com o de professora, encontra espaço para suas atividades de animação cultural, voltadas especialmente para a cena teatral. De 1975 em diante, após a primeira montagem teatral do seu texto "As Velhas", seus textos começam a ser montados fora de Campina Grande, na Paraíba, onde reside até hoje”. Fonte http://teatropedia.com/wiki/Lourdes_Ramalho, acessado em 20.out.2016.

⁷ Entre os prefeitos nomeados e seus respectivos tempo de administração municipal estão: João Jerônimo da Costa (15/06/1964 e 30/11/1964), Williams de Souza Arruda (30/11/1964 e 31/01/1969), Ronaldo Cunha Lima, este eleito pelo MDB e cassado (31/01/1969 e 14/03/1969), Orlando Augusto César de Almeida (14/03/1969 e 14/05/1969), Manoel Paz de Lima (14/05/1969 e 15/07/1970) e por fim, Luiz Motta Filho (15/07/1970 e 31/01/1973).

o movimento artístico teatral mais intenso, agitando os programas culturais que incluía peças teatrais, dança, música, corais, saraus literários e amostras de cinema.

Este era o cenário da administração local, a liderança política estava sob a tutela do regime ditatorial, os investimentos que seriam voltados para a ampliação dos programas culturais deveriam estar em consonância com os ditames dos mandatários, sendo que toda esta servidão dos vários lados políticos da época poderia sugerir que a intensa festividade artística ocorrida neste tempo poderia estar dentro dos parâmetros exigidos pelo regime, ou seja, peças ufanistas, alusão a ditadura que seriam apresentadas estaria em plena concordância com a classe de artistas e teatrólogos da época?

Ao que se deve o intenso movimento cultural da década de 1970 em Campina Grande? Sabe-se que durante o período de maior repressão os grandes centros culturais estavam sob dura vigilância, as capitais do Rio de Janeiro e São Paulo era onde se concentrava o maior número de artistas pelo potencial cultural vivido nestas cidades, eram lugares onde o pequeno artista procurava se destacar e ganhar visibilidade e conseguir viver de sua arte e, por esta movimentação, estava na mira dos militares. Entretanto, essa repressão se encontra mais endurecida no eixo Rio-São Paulo pelas características e confluência de ideias. Como já foi dito que o cenário da administração pública estava voltado aos desmandos militares, poderíamos hipoteticamente pensar: não haveria uma ideologia de esquerda no teatro campinense já que a prefeitura e a Câmara de Vereadores da cidade estariam em consonância com as diretrizes da ditadura, porém, raciocinássemos conforme observação de Schwarz:

O país sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral dos salários, expurgo nas Forças Armadas especialmente nos mais baixos escalões, inquérito militar nas Universidades, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus e etc... Entretanto para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. Sua produção é de qualidade notável e em alguns campos é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia da esquerda no país. (SCHWARZ, 1978 p. 62).

Ao contrário do que foi pautado na sentença acima, poderíamos dizer que, no primeiro momento, os grupos artísticos de Campina Grande poderia ter sido um reduto de obediência à ditadura e que os seus programas culturais ressoariam em uníssono em favor do regime, sem a presença da ideologia de esquerda.

Evidentemente que, onde se tem um festival promovido pela ordem vigente oficial, os artistas simpatizantes de esquerda não poderiam escancarar abertamente sua posição política ideológica devido à repressão e censura que espalhavam medo e terror nos grandes centros do

país, as notícias sobre a ação dos militares chegavam até a cidade, todos esses artistas estavam cientes desta ação.

Então, neste ambiente de repressão, seja em qualquer escala de medo e terror, exercer qualquer papel no mundo artístico, ator, teatrólogo ou diretor teria de conviver com a atmosfera de terror causada pela ação da censura. Escrever peças, dirigir e encenar, além das dificuldades do cotidiano que os artistas haveriam de enfrentar, como local de ensaio, problemas financeiros, tinham ainda os técnicos censores a serem enfrentados.

Para a realização dos festivais ressaltamos a construção do *Teatro Municipal Severino Cabral*, pois, a prefeitura poderia contar com um local próprio para realização dos eventos. Bem localizado no centro da cidade e com uma bela arquitetura, o teatro, desde sua inauguração, só passou a ter o uso efetivo a partir do ano de 1974 com a realização do Festival Amador Nacional de Teatro (FENAT).

A Secretaria de Cultura passou a década de 1960 procurando soluções para os problemas físicos do edifício, inconcluso e caro aos cofres públicos, o *Teatro Severino Cabral* chegou à década seguinte quase abandonado. E continuou assim, com poucas apresentações singelas e algumas semanas de teatro sendo organizadas, mas sem muita repercussão e praticamente sem público. Mesmo com todos esses problemas da estrutura física, os artistas de Campina Grande tinham uma casa de espetáculos e não um cinema improvisado como acontecia outrora.

Para se ter uma ideia do que foi o teatro em 1970, a partir das memórias de Hermano José, teatrólogo e também diretor do *Teatro Severino Cabral*, em breve sinopse, cita:

Numa tarde morna de 74, (trecho incompreendido) colorida e barulhenta invadia o centro de Campina Grande e para surpresa da população, no primeiro momento era difícil entender, porque acrobatas fantasiados misturavam-se a senhores e senhoras, acompanhados por uma banda de música, mesmo que faixas e cartazes tentam explicar. Estava tendo início naquele momento, um acontecimento que haveria de provocar profundas e permanentes na vida artístico-cultural na mais importante cidade do interior do Norte-Nordeste, até em seus hábitos sociais. O I Festival de Teatro Nacional. (CARTILHA: XII FESTIVAL DE TEATRO, Org. Prefeitura Municipal de Campina Grande)

Essa disputa sobre a “paternidade” de quem realmente fez os primeiros festivais na cidade acontece no ano de 1974. Encontramos no *Jornal Diário da Borborema* as querelas sobre a criação dos festivais, afinal quem tivesse a “paternidade” legitimada teria seu lugar na história como o seu idealizador, chamar atenção para isso é justamente o fato de tentar se apoderar de um lugar de autoridade cultural, mas que serviria para amaciar os egos daqueles

que gostariam de ter o seu nome como idealizador, lembrando que isso era no contexto do regime militar e aparecer bem nos jornais não era má ideia.

A realização do FENAT passou a fazer parte do calendário cultural municipal. Hermano José, teatrólogo e também colunista do *Jornal Diário da Borborema*, publicou a seguinte reportagem: *Semana I ou IV Festival de Teatro?*

Dentro de uma cordialidade se fala sobre a I Semana Nacional de Teatro que seria realizada, o Dr. Adhemar Dantas reclamou em carta tentando prestar esclarecimentos a Hermano José que não seria a I Semana e, sim, a IV, já que, pressurosamente, semanas de teatro já haviam sido realizadas antes de 1974 e, por isso, eis a questão. O espaço na coluna de Hermano José foi direcionado para esclarecer a reclamação reportada. (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA 28. Jan.1974.)

Pela ótica de Hermano José, embora o Dr. Adhemar Dantas tenha organizado semanas de teatro, este não seria o idealizador do FENAT que aconteceria em 1974, ano que, para ele, seria um divisor, as amostras de teatro que aconteceram antes dessa data teriam sido organizações e características de um projeto diferente e, por isso, Dr. Adhemar Dantas não teria esta paternidade. O *Festival Nacional Amador de Teatro* em 1974 marca o evento que deu início a uma nova fase, permitindo que outros festivais fossem acrescentados no decorrer dos anos, estes eventos foram melhorados, adaptados com a inserção de novas apresentações ganhando notoriedade pela sua expansão, o que antes era apenas um *Festival Amador de Teatro* passou no seguinte, em 1975, a Festival de Inverno.

O *Jornal Diário da Borborema* passa a veicular mais notícias sobre o teatro na cidade, que, antes os olhos curiosos do público ambicionavam suas atenções para o teatro abandonado e inacabado, agora direcionam o olhar para um teatro festivo e movimentado com espetáculos e casa cheia, mas com problemas que vão desde a precariedade até a certificação prévia da censura que começou a se desenhar com o decreto AI-5.

Para se fazer qualquer apresentação no teatro em Campina Grande era um desafio, pois escrever, ensaiar, montar cenário, divulgar a apresentação e certificação da censura eram as dificuldades encontradas pelos artistas. No primeiro semestre da administração, o prefeito Evaldo Cruz visitou o *Teatro Municipal Severino Cabral* para averiguar a situação do edifício, dentre as críticas no jornal justifica:

A situação em que se encontra o Teatro Municipal recentemente foi alvo de críticas da parte da imprensa local e até do próprio povo. Ninguém entendia porque aquela casa de espetáculos se encontrava quase totalmente abandonada, sem atividades regulares, constituindo-se um acervo patrimonial do município sem nenhuma finalidade. Agora a prefeitura partiu para melhorar, dentro do pequeno prazo as instalações daquela casa dando condições para pleno funcionamento (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA 18. jul. 1973).

O que Dr. Adhemar Dantas contestava em 1974, era que no fim da década anterior, mais precisamente, em 1969, já existia um desejo daqueles que tinham uma experiência no teatro, como o *Grupo de Raul Phrison*, teatrólogo que desempenhou trabalhos teatrais nesta época e que também passou por problemas com a censura, como mostra o seguinte fragmento.

O grupo Raul Phrison, a partir de hoje, estará apresentando no Teatro Municipal, a peça de Plínio Marcos, “A navalha na carne”, que revolucionou o teatro o chamado “teatro novo” brasileiro, pelo modo como retrata a vida mundana de uma prostituta, um gigôlo e um pederasta, sem, contudo se utilizar de palavrões impróprios as seletas plateias nacionais. “A Navalha” pela realidade do texto e pela condição moral dos seus personagens foi a peça que mais sofreu pressões pelo Departamento de Censura Federal, sendo, finalmente liberada e hoje estará em Campina Grande para duas apresentações (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA ,18. dez. 1969).

A intenção desses artistas pré-1974 (ano do FENAT) era de fazer a cidade de Campina Grande um lugar conhecido por desenvolver as artes cênicas, como acontecia no cenário nacional no Sudeste. O ano de 1969 iniciara com o que foi chamado de *I Festival de Teatro*, organizado em agosto, mesmo que acontecendo de forma simples, sem investimento da prefeitura municipal, este festival contou com grupos teatrais de João Pessoa, Maceió, Recife e de outras cidades do Nordeste. Mesmo não se equiparando a nível nacional, foi uma tentativa elogiada desses artistas que almejavam reconhecimento. À frente deste evento se encontrava Alfredo Câmara, Raul Phrison e Dr. Adhemar Dantas, tentando trazer os olhares do público para esta organização (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 13 jun. 1969).

Neste período, a censura teatral cobria os maiores eventos realizados no sul do país. O teatro se encontrava sob pressão resistindo à asfixia causada pela censura. Dois teatrólogos conhecidos experimentariam o exílio na década de 1970, José Celso Martinez Correa, do *Grupo Oficina*, e Augusto Boal, conhecido por seus trabalhos no *Teatro de Arena*, em São Paulo. Ambos escreveram e encenaram com muito sucesso, durante vários anos, originando vocações, peças, espetáculos e revelações de ator. Extremamente engajados e invocando Brecht como nome tutelar, ficaria na história do teatro no país. Ambos os grupos perseguidos pelo AI - 5, Ato Institucional, que deflagrou o terror de Estado e exterminou aquilo que fora o mais importante ensaio de socialização da cultura jamais havido no país (VASCONCELLOS, 1987).

Ligados a Brecht, o perfil ideológico do movimento cênico dos grupos *Oficina e Arena* tendia a relacionar as apresentações de palco com a política, trazer questões com objetivo de formar uma consciência política durante o regime ditatorial, causou furor aos censores que passaram a ter mais domínio depois de 1968. Isso não quer dizer que a censura teatral não acontecia antes, acontecia sim, mas torná-la parte do aparelhamento censório de maior combate foi justamente no ano do decreto. Pois a guerra ao teatro não foi só com as suas apresentações, mas também com a produção de textos, a censura passou a ter um papel nos palcos e no cotidiano dos artistas.

Outro personagem que tem ligação com a formação dos artistas é a presença do teatrólogo Wilson Maux nos palcos campinenses. Wilson Silva Maux nasceu em Recife, neto de franceses, herdou o sobrenome Maux, tendo depois residido em Natal, onde, aos 18 anos, fazia parte de um grupo de teatro estudantil. Fez sua carreira no rádio e no teatro, tendo andado por Rio de Janeiro e São Paulo, dizia que conheceu Manuel Bandeira que pedia para declamar seus poemas na rádio. Na capital paulista, trabalhou no programa de rádio a “Última Hora”. No teatro exerceu a função como ator e diretor, um de seus trabalhos foi apresentação de “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna, na seleção de atores deu o primeiro papel de Regina Duarte que foi revelada neste trabalho. Maux faleceu aos 72 anos em Campina Grande, vitimado por uma parada cardíaca em 2011.⁸

A ligação que o teatro de Campina Grande tenha tido com estes grupos de São Paulo como o *Teatro de Arena* foi na figura do Wilson Maux, teatrólogo que em 1965 apresentou na cidade a peça “Eles Não usam Black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, como mostra o trecho do *Jornal Diário da Borborema* (11. jun. 1965):

Será apresentado no próximo dia 19 deste mês “Eles Não Usam Black-tie” no Teatro Municipal Severino Cabral sob a direção do teatrólogo Wilson Maux. É uma de Gianfrancesco Guarnieri, considerada pela crítica brasileira uma das melhores peças teatrais já surgidas em nossos palcos, tendo sido premiada em quase todos os Estados do Brasil. “Eles Não Usam Black-tie” obteve o primeiro prêmio no V Festival de Nacional de Teatro realizado no Rio de Janeiro. A notícia da sua próxima encenação no Teatro Municipal Severino Cabral vem tendo receptividade nos círculos culturais campinenses.

⁸ Informações extraídas do site <http://cgretalhos.blogspot.com.br/2016/10/arquivo-sonoro-entrevista-de-wilson.html#.WReLV2jyvIU> com acesso em 13/05/2017.

A referida peça, premiada, de Guarnieri não fazia referência a uma simples encenação, pois contava a história de uma família da periferia que precisam decidir a respeito de uma greve. A peça fala de classe trabalhadora, fábrica, partido político de esquerda. Segundo Iná Camargo Costa (2016, p.20/21):

a novidade era que Black-tie introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo [...] aqui interessa destacar o aspecto político, central, dessa pela a luz da história da dramaturgia que ela pressupõe.

O interesse de trazer uma peça para a cidade poderia ser além das premiações, “Black-tie” traz temas de conscientização política durante a deflagração do golpe que tirou o presidente Goulart. De certo modo, mostra que artistas campinenses buscavam este intercâmbio cultural. A experiência teatral de Wilson Maux não se resume a dirigir espetáculos apenas em Campina Grande, apesar de dirigir a peça de Guarnieri e ter se envolvido com grupos teatrais em São Paulo e Rio de Janeiro, a apresentação da peça teatral ‘*Eles não usam Black-tie*’, mostra a sua relação com o Teatro de ARENA em São Paulo. Em Campina Grande seus trabalhos também se destacam no teatro infantil do Instituto Moderno Nossa Senhora da Saleté⁹.

E foi neste contexto político que existiam aqueles que buscavam de alguma forma desenvolver as artes cênicas na cidade. Esta era uma preocupação para o desenvolvimento do teatro, agitar culturalmente a cidade mesmo com as dificuldades financeiras e falta de patrocínio para o exercício efetivo dos grupos teatrais existentes, pois segundo Maracajá:

Este AI 5 foi decretado pelo general Costa e Silva, aí foi considerado a ditadura dentro da ditadura, aí foi pra lascar, quando eu fui nomeada diretora do teatro e fui nomeada diretora com carta de secretária da cultura, porque Evaldo Cruz me entregou toda a cultura, eu nem queria ir porque o teatro tinha as cadeiras “tudo” quebrada, a rede elétrica, hidráulica, tudo, piano tava tudo quebrado, em três meses eu botei ordem, fiz uma limpeza.¹⁰(Entrevista concedida ao autor em 04. mar. 2016, grifo nosso).

Deixando o ufanismo requeitado de lado, esta era a situação do teatro quando ainda, em 1973, não havia sequer material para se fazer o espetáculo, o teatro não tinha refletores, camarins para os artistas. Outra leitura pode ser também feita a partir desta declaração, a relação que Eneida Agra Maracajá tinha com Evaldo Cruz e ambos com a ditadura militar, para ser aceita e nomeada para ocupar o cargo de toda a “cultura” era necessário que seu perfil não apresentasse nenhuma ameaça, caso contrário colocaria o prefeito numa situação difícil com o

⁹ Instituto Moderno Nossa Senhora da Saleté localizado na av. Getúlio Vargas e entre as funções do Instituto dava aula de teatro para as crianças sendo responsável por revelar uma geração de atores campinenses, como Walter Tavares, Álvaro Fernandez e outros.

governo ditatorial. Foi dada à Eneida Agra maior atenção e investimento que a qualquer outro diretor anterior, mostrando a sua boa relação com a liderança municipal, pois segundo Eneida:

Adhemar Dantas que era muito amigo do que seu avô chamava, e como todo mundo me questionou: Como é que você vai inventar de fazer um festival nacional que além desse teatro tá caindo, não ter um refletor, ainda ter de enfrentar o exército como é que vai fazer isso? ” (Entrevista de Eneida Agra Maracajá concedida ao autor em 04. mar. 2016).

Mesmo com essa preocupação de Adhemar Dantas com a situação do *Teatro Municipal* e os militares no poder, parece claro que, desde que se fizesse um festival que não desafiasse a ditadura, o projeto do *Festival Nacional de Teatro Amador* não incomodaria o governo.

2.3 UM LONGO CAMINHO PARA O FENAT

Não há dúvidas de que fazer teatro durante a censura e repressão é um desafio, seja para o teatrólogo, ou para os artistas e diretores, ainda mais quando um teatro como o Municipal Severino Cabral não tinha estrutura apropriada para tal. Os grupos teatrais se formando no *Instituto Nossa Senhora da Salete* deu impulso para que eventos cênicos infantis na cidade pudessem acontecer. Uma crise no teatro brasileiro se configurou durante os anos de repressão, o teatro de João Pessoa, que era referência para Paraíba, se encontrava fechado naquele ano. Para este momento do ano de 1973 é interessante analisar o fragmento a seguir:

Sobre a situação do teatro da Paraíba, Wilson Maux observa, com espanto em que um teatro é fechado a quase um ano para reformas, sem nenhuma perspectiva de abertura, deixando amadores e profissionais sem condições, por falta absoluta de local para apresentações de seus espetáculos, num descaso inexplicável dos poderes competentes que tem por dever segundo a opinião do teatrólogo, incentivar, apoiar, e financiar a arte teatral (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 20. out.1973).

O teatro em João Pessoa durante este mesmo período passava por uma crise financeira, os espetáculos careciam de financiamento, os artistas não tinham lugar para apresentação, por ser a capital do Estado seria inaceitável que estivesse nesta situação, enquanto a arte cênica no interior do Estado parecia florescer mesmo em meio a censura.

Ao ver o teatro surgindo em contrapartida com a capital, Maux, de acordo com à reportagem, é taxativo:

Não existe crise na arte. Existe crise no homem. O afastamento da bilheteria do grande público, não reflete a situação caótica do teatro; outros problemas são responsáveis por este esvaziamento. Falando ainda a respeito de Campina Grande, Wilson Maux se revela otimista quanto às possibilidades. Suas opiniões são francamente de apoio ao trabalho aqui realizado, com especial montagem do grupo DROXTOP, ele considera

com grandes chances de seriedade de ir adiante (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 20. out.1973).

As expectativas para realizações de grande porte começaram a ser especuladas no final de 1973. Dentro destas aspirações havia também uma preocupação sobre o tipo de teatro a ser realizado na cidade, onde as apresentações pudessem alcançar um maior público. O ano de 1974 estava às portas e com ele muitas promessas sobre a movimentação da arte cênica.

A promessa de programas culturais mais movimentados no ano de 1974 foi divulgada pelos meios de comunicação da época, depois do marasmo de eventos que aconteceu no *Teatro Municipal*, passou de problema para solução. O ano de 1973 foi significativamente intenso para a cidade, às portas da realização do *I Festival Nacional Amador de Teatro* que aconteceria no ano seguinte. Contava-se com o apoio da imprensa local e com o financiamento da prefeitura em trazer grupos de várias localidades do país e a presença da população (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA 22. dez. 1973). Daí então passou a ter um público cada vez mais envolvido com os espetáculos formando na comunidade o hábito de frequentar as apresentações visto que esta era uma das dificuldades ao final dos anos de 1960, as queixas de uma cidade desinteressada em frequentar o teatro.

Tudo se preparando para o FENAT, havia dúvidas do que seria este evento tão anunciado, o edifício municipal parecia cumprir o propósito para o qual foi construído. O ano iniciou com semanas e festivais culturais sendo realizadas nas escolas e até mesmo nos bairros. As tentativas de movimentar a cidade em torno da arte cênica no ano de 1974 teve seus momentos de êxito e fracasso. Sobre sucesso e fracasso destas realizações, era algo que dividia opiniões.

No mês de abril daquele ano cumpria a promessa de intensa movimentação da arte cênica na cidade, a ideia de promover apresentações nos bairros parecia promissora, tal evento começou a acontecer sob a direção do *Teatro Municipal Severino Cabral*, contavam com apoio da prefeitura e com a direção das SABs, lembrando que toda esta esfera cultural, os festivais colegiais, a realização de apresentações nos bairros e a execução do projeto do FENAT estavam inseridas no contexto regime militar sob vigilância e ação dos censores. Envolver diversos grupos de artistas dos bairros, os espetáculos não poderiam conter falas políticas, contestação ou insatisfação, estes eram os parâmetros definidos pela administração municipal a serviço da ditadura.

No calor dos eventos começaram a surgir críticas sobre a organização:

Por disporem de qualquer orientação técnica e de nenhum auxílio financeiro, a Sociedade Amiga dos Bairros de Campina Grande já desistiram de apoiar a Semana Teatral dos Bairros, que será levada a efeito ainda este mês. Após confirmada a presença de sete, quatro já desistiram, estando no páreo apenas as SABs do Monte Castelo, do Cruzeiro e do Centenário, isto porque já vinham ensaiando a bastante tempo, havendo a oportunidade de apresentar um espetáculo digno, sem medo de vaias por parte da assistência, como ocorreu no ano passado, quando da I semana, tendo em vista que algumas delas participaram apenas por “questão de solidariedade a promoção” (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA 09. mai.1974).

A crítica mais voraz partiu de Jerônimo Maia, que presidia a União Campinense de Equipes Sociais (UCES), a falta de apoio técnico e experiência cênica para organizar o espetáculo por parte dos grupos que compunham as SABs, era o principal problema e por isso considerava um fracasso depois de várias equipes sociais desistirem de participar do evento.

Por outro lado, mesmo com as críticas com descaso da realização da *Semana do Teatro nos Bairros*, os organizadores do evento colocaram à frente a programação festival, pois era necessário mostrar a sociedade a aparência de sucesso e, por isso, a programação foi cumprida à risca, a pauta se manteve, a resposta a essas críticas vieram antes do início do evento, mesmo que as realizações não estivessem organizadas, era necessário “vender” a imagem de sucesso, na política isso foi feito, nas palavras de Eneida e Adhemar que juntos realizaram este trabalho:

Apesar das declarações em contrário ao evento, elementos ligados aos meios teatrais da cidade, garantem êxito da II Semana de teatro nos Bairros... a diretora do teatro disse que não há dúvida sobre o sucesso da promoção... Adhemar Dantas também discorda de que será um fracasso (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 09. abr. 1974).

Sendo o teatro alvo de críticas, seja ele fisicamente, quanto a direção do evento, se o evento foi um sucesso ou não, difícil saber, até mesmo porque as fontes jornalísticas mostram duas versões a respeito deste evento de teatro nos bairros, enquanto o Jerônimo Maia sai criticando a organização do evento por não dispor de estrutura adequada, a diretora do *Teatro Municipal*, abertamente, declarou que foi, na visão dela, um sucesso. Havia sim a necessidade de vender o sucesso do festival, era um cumprimento de uma promessa política de que neste ano de 1974 o teatro da cidade seria movimentado com várias apresentações para o público e com este objetivo a tentativa de criar o festival de teatro nos bairros da cidade.

No encerramento do evento no *Teatro Municipal Severino Cabral*, contou com premiações das peças escolhidas, além da acaloração do público constavam os critérios técnicos. Apesar das críticas, a organização do evento pelo presidente da União Campinense de Equipes Sociais (UCES), Jerônimo Maia, a reportagem posteriormente publicada no *Jornal Diário da Borborema* (28. maio.1974), mostrou-se favorável a tal realização, não faltando

aqueles que reclamaram de uma minoria participante, mas houve uma maioria que se agradou das peças. Esta realização das artes cênicas na cidade parece inaugurar um novo ciclo quanto ao público que começa a se formar na cidade.

No ano de 1974, o que se divulga na mídia local era que os espetáculos pareceram estar em “franca explosão”, expectativas para um teatro movimentado foi preenchida com a quantidade de eventos realizados que enchiam a casa de espetáculos, o objetivo pelo qual foi construído para surtir efeito. Muito diferente da década anterior, onde o principal objetivo do teatro era a discussão em torno do abandono da obra. Mas tudo parecia caminhar para que a cidade fosse palco de evento como o FENAT. O que na década anterior, o *Teatro Severino Cabral* protagonizava um debate de mau uso da verba pública, pois o teatro foi construído e se tornou oneroso para a administração causando discussões sobre a situação do edifício, além do estado de abandono pelo poder público nas administrações anteriores ao de 1970.

Nos primeiros anos de utilização do *Teatro Municipal Severino Cabral*, a grande dificuldade era o uso do prédio por parte dos artistas amadores, a administração local não permitia que artistas amadores tivessem a permissão para o uso do espaço do prédio, este era um dos entraves de muitos viriam a ser superados na história. A cidade tinha uma casa de espetáculos com a administração excludente. Até o ano de 1966, grupo de teatro amador não tinha acesso às dependências do Teatro Municipal, o que deixava os atores e grupos de pequeno porte desestimulados. Essa realidade passou a mudar quando a Secretária de Administração da cidade resolveu dar oportunidades para que estes artistas pudessem utilizar o teatro.

Nesta época, o jovem teatrólogo Antônio Alfredo Câmara¹¹, da *Juventude Franciscana*, resolveu deixar a entidade e fundou o *Grupo Raul Phrison*, este grupo foi importante para o desenvolvimento da arte cênica na cidade, mas as dificuldades eram muitas, apesar de este ser o primeiro grupo semiprofissional da cidade, nas palavras de Alfredo Câmara sobre este assunto:

Não foi pensando em acabar com a dependência de outras cidades para o nosso teatro possa oferecer espetáculos, nem só por acharmos que o teatro é imprescindível ao desenvolvimento que formamos um grupo cênico, mas por amor a arte. E por ela sacrificamos nossas horas de descanso, e muitas vezes, sem exagero, chegamos a ver o amanhecer do dia, porque a noite é dedicada a confecção do cenário (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 08. out. 1971).

¹¹ Antônio Alfredo Câmara foi ator e teatrólogo em Campina Grande, trabalhou com Raul Phrison, Adhemar Dantas, Evandro Barros e entre outros. Era conhecido no teatro pela engenhosidade em preparar cenário com poucos recursos. Câmara é citado em várias reportagens de jornais do Diário de Borborema e Jornal da Paraíba como também nas entrevistas que foram feitas para esta dissertação.

Este ato de abrir as portas do teatro a grupos amadores impulsionou até certo ponto as artes cênicas da cidade. Ter acesso a um local próprio para apresentação é motivador e de grande ajuda para aqueles pequenos artistas e grupos amadores, mas que isso não bastava, como mostra as dificuldades do relato acima para fazer a apresentação.

O FENAT, realizado em 1974, aconteceu sob os olhos dos militares e da censura que procuravam fiscalizar o ambiente do teatro e a programação cultural, esse era o modo operado pelo regime para conter “subversivos” em potencial. Abordar este festival visa discutir a sua relação com a ditadura.

2.4 TUDO PRONTO PARA O FENAT: A CENSURA AS PORTAS DO TEATRO

Dentre as dificuldades de se fazer qualquer evento durante o regime militar estava a censura, com os crescentes grupos que se formava nos eventos amadores de escolas e bairros, a realização do *Festival Nacional de Teatro* era esperada, pois era a oportunidade que muitos esperavam de intercâmbio cultural com grupos teatrais em todo o Brasil. A experiência compartilhada desses grupos, alguns julgavam que a experiência de eventos com grupos famosos que viriam a se estabelecer na cidade durante o evento renderiam frutos para a comunidade artística, como por exemplo: organização do festival, qualidade técnica dos espetáculos, performance de atores e etc.

Para o planejamento do FENAT houve a necessidade de solucionar desde os problemas simples até os mais complexos, como a instalação desses artistas. Para os refletores, a saída foi a criatividade do teatrólogo Alfredo Câmara durante a década de 1960, o teatro da cidade carecia de investimentos e financiamento, isso levou o teatrólogo a desenvolver vários artefatos para o cenário dentre eles a “jeringonça”:

Porque Cabral inaugurou o teatro com 10 anos ele ainda não tinha refletor. Tinha um cara aqui, que era muito amigo do seu avô, o nome dele era Antonio Alfredo Câmara, ele também escrevia fazia teatro, era ator, inventava de fazer teatro na rua paixão de cristo, ele era muito bom, ele montou uma coisa que a gente chamava a jeringonça, que era uns panelões que ele colocava papel celofone pra dá as cores, então os espetáculos, era iluminados por essa jeringonça (Entrevista concedida ao autor por Eneida Maracajá 04. mar. 2016).

O uso da criatividade e o improvisado das instalações do *Teatro Municipal Severino Cabral* foram necessários para que o FENAT acontecesse, diversos problemas foram relatados devido à falta de estrutura, afinal, o teatro até este tempo passou onze anos sem ter sido concluído e agora estava em pleno funcionamento. Até mesmo um camarim não existia no

teatro, até o “Juca Chaves uma vez chegou no teatro quando era diretora (Eneida Maracajá) ele veio perguntar pra mim: Onde é que vou trocar de roupa? Porque não tinha camarim. ” (Entrevista concedida ao autor por Eneida Maracajá 04. mar. 2016).

Mesmo com tantas dificuldades o FENAT aconteceu. Durante esta época a censura se concentrava nos ensaios para realização do evento, obviamente qualquer coisa ou fala do texto que exprimisse contra o governo em alusão ao comunismo ou até mesmo atingisse a “moral e os bons costumes”, logo era cortado da apresentação. Outra forma de receber a autorização para encenação da peça era o de enviar uma cópia para o Departamento de Censura de diversões públicas e receber autorização por meio de certificado. Segundo Garcia (2008, p.19).

(...) o trâmite censura funcionava da seguinte maneira. Na primeira etapa, o produtor teatral protocolava a peça no estado de origem. Na segunda etapa, as censuras regionais enviavam o processo para análise da matriz. Em Brasília, o órgão central analisava a peça teatral. Após análise, os técnicos de censura tinham três alternativas: liberar a peça com ou sem classificação de idade, vetar o texto sem direito ao novo exame ou embargar a apresentação até que o produtor do espetáculo procedesse às determinações da censura que iam desde a substituição de vocábulo de “baixo calão” até a correção ortográfica do texto teatral.

O FENAT acontece em clima de expectativa e medo devido à presença de militares no evento. A realização do mesmo iniciaria no dia 14 de julho, com a devida programação e espetáculos vindos de várias partes do país, palestras sobre o teatro amador e inauguração do busto do então ex-prefeito Severino Cabral, como idealizador do teatro. Por dez dias Campina Grande sediou o FENAT em clima de tensão e medo devido a presença de militares durante o festival, como o técnico censor do Departamento da Polícia Federal fiscalizando as apresentações e confirmando as devidas certificações para encenação ao público.

Criou-se um logotipo como símbolo para divulgar o evento, criado pelo artista plástico Francisco Pereira. Improvisaram camarins, refeitórios e dormitórios. Havia ainda expectativa de fracasso no público devido às falhas de divulgação.

Como a ditadura controlava os meios de comunicação em geral, não podia ser diferente as notícias que rasgavam elogios sobre o ano de 1974, devido às realizações da direção do teatro, do prefeito Evaldo Cruz e de Eneida Maracajá, obviamente, foram muito elogiados, pois, ambos tinha relação com a ditadura militar, de modo que Eneida Agra tinha sido indicada pelo prefeito obediente ao regime oficial e como não podia ser diferente, os jornais locais aliados ao projeto ditatorial da censura pudessem opinar ao contrário da realização do evento, esta era a relação que possuía a direção do Teatro Municipal com o regime. E para entender mais essa ligação amistosa da direção do Teatro com os militares, Hermano José publicou em sua coluna:

A Prefeitura Municipal de Campina Grande, a Fundação Regional do Nordeste e a Guarnição Federal de Campina Grande, ofereceram, neste último sábado, coquetel e almoço em homenagem a professores universitários de várias regiões do Brasil, que estão participando do Congresso da Sociedade Brasileira para Progresso da Ciência, no Recife. A recepção ocorreu no Quartel da V Companhia de Infantaria, estando presentes, além dos homenageados. Todas as autoridades em teatro, participando do I FENAT. O major Antônio Paulo Câmara, comanda da V Cia., durante o almoço, comentou sobre a realidade da brasileira atual, em que, congregados, todos os setores trabalham para o mesmo fim: a escalada do desenvolvimento da nação (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 17. Jul.1974).

Tendo em vista que a direção do I FENAT se encontrava no coquetel junto aos militares, no discurso do Major Câmara: “a escalada do desenvolvimento da nação”, está sujeito a uma segunda interpretação, o ideário militar da época seria o combate contra a subversão, contra o comunismo, assim denota-se que, a presença de dirigentes do Teatro Municipal no coquetel oferecido pela alta cúpula dos militares na cidade reflete a amistosa relação da elite política teatral com o projeto militar da dita ordem.

Até o ano de 1974 o *Teatro Municipal* tinha passado por uma série de problemas e, por isso, não se conseguia colocar o uso efetivo do prédio para apresentações culturais, depois de enfrentar dez anos de marasmo, o FENAT e a nova administração, buscaram “vencer todas as dificuldades”, havendo um certo êxito cultural, “o ano em que a cidade cria uma mentalidade cultural mais consistente” (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 20. mai. 1974). Pelo menos era o que se divulgava nos meios de comunicação devido a ligação que a prefeitura exercia com o regime militar.

IMAGEM 1 - Matéria sobre censura no teatro



Fonte: Jornal Diário da Borborema (1974)

Mas nem tudo são elogios, o mesmo *Jornal Diário da Borborema* publicou, quatro dias após abertura, a seguinte notícia: “Desorganização faz censura proibir peça” (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA 18. jul.1974). Durante a execução do evento teatral os técnicos censores

não autorizaram duas apresentações, por falta de documentação necessária. A reportagem levanta os problemas de organização, as peças teatrais apresentadas e programadas para apresentação não tinham o certificado aprovado pela censura, a ferrenha crítica é feita à direção por dois motivos: a peça teatral *História do Zoo*, de Eduardo Albee, cartaz mundial, não foi mostrada ao público por falta de documentação necessária, esta certificação se dava quando o grupo de teatro apresentava a peça na íntegra para os censores federais, estes depois de averiguação dariam o aval sendo liberada para o público ou não. O fato de não ter tido a liberação da peça, ter sido negada, foi justamente essa documentação não existir, ficando, assim, impossibilitado de apresentar ao público que frequentava o teatro. No entanto, a peça teatral sem documento de liberação foi apresentada apenas para comissão julgadora do concurso de teatro e alguns privilegiados foram escolhidos, o grande público não teve acesso.

Outra peça barrada pelo aparato censório presente no teatro foi *Aparição e o vagabundo*, que apenas foi encenada para um pequeno grupo seletivo, mas na reportagem não diz o motivo pela qual esta apresentação foi censurada. Depois de exibir o problema da desorganização da realização do evento, a reportagem alfineta:

“Aparição e o Vagabundo” também sem sua apresentação liberada para o público, completou a noite de uma apresentação que resumiu-se numa atitude exatamente contrária ao que se propõe de um bom festival, elitização da arte e seu fechamento a grupos cada vez mais restritos. De maneira geral os amadores estão culpando a direção do conclave pela desorganização já verificada diversas vezes, e que culminaram com interrupção do programa traçado e sua substituição de espetáculos de valor menor. (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 18. jul. 1974)

Além da crítica à organização do festival pronunciada no referido jornal pelos amadores, a questão da “elitização” das apresentações censuradas terem sido apresentadas para um pequeno grupo de privilegiados, a direção do festival recebe uma outra crítica, a dos amadores excluídos da programação do FENAT, como mostra o jornal:

Os componentes dos grupos teatrais dos bairros do Centenário e Cruzeiro não tiveram acesso ao Teatro Municipal durante a realização do I FENAT, o que impediu a participação desses artistas amadores no certame. O contrário ocorreu com os componentes dos outros grupos, que tiveram seus conhecimentos enriquecidos, presenciando as apresentações das peças e os debates. Este fato foi denunciado pelo presidente da UCES, Sr. Jerônimo Maia, que disse ter sido isto considerado, pelos diretores dos dois grupos, como uma injustiça, principalmente porque os artistas só tiveram o prazer de participarem do desfile da abertura do Festival. (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 27. jul. 1974).

O representante das Equipes Sociais, Jerônimo Maia, foi o mesmo que criticou a falta de apoio na semana de teatro nos bairros, organizada pela direção do *Teatro Municipal Severino*

Cabral, e agora estava utilizando o espaço no jornal para denunciar este ato de exclusão por parte dos organizadores do Festival, ainda no mesmo recorte mostra:

Explicou o sr. Maia que, ante, a diretora do Teatro, sra. Eneida Agra comunicara-lhe que seria distribuído permanentes entre os artistas dos grupos amadores da cidade. No sábado dirigiu-se ao Teatro para receber os cartões desses dois grupos e fazer a entrega aos seus componentes. Ao falar com Eneida esta enviou-lhe ao professor Abdias, Secretário de Educação; este por sua vez enviou-lhe a Tereza Madalena, assessora da Secretaria de Educação, que por sua vez não fez a entrega dos permanentes, o que daria direito e acesso aos amadores do Cruzeiro e Centenário de participarem das festividades. (Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 27. jul. 1974)

Eventualmente que este I FENAT foi divulgado como sucesso absoluto pela memória oficial, mas que nos bastidores e, de acordo com, as fontes citadas acima, o evento foi desorganizado, elitizado e excludente. Estas foram as críticas mais correntes dos descontentamentos dos grupos excluídos. Com muita palestra e apresentações ao público, foi realizado o FENAT, sob críticas por uma parcela de excluídos. O que era comum para a mídia divulgar temas que atraíssem olhares do público em geral, o fetiche do sucesso é vendido para o público em favor de teatro movimentado e intenso que esconde restringe grupos amadores.

Sobre o término do I Festival Nacional Amador de Teatro, alguns dos entrevistados confirmaram a presença de militares disfarçados com a camisa da produção do evento, todo o festival estava sendo vigiado. E sobre essa situação é importante ler a longa citação:

(...) com uma repressão tão grande que a... o Exército que era o Major Câmara, ele colocou pessoas disfarçadas até com a camiseta do festival dentro. Quando terminou o festival que foi de 13 a 23 de julho de 74, todos nós fomos pro exército até eu, todo mundo, até o cozinheiro, foi tão engraçado. Joel, porque nós não tínhamos condições de fazer o festival como hoje [...] pois é, aí levaram o pobre de Joel pro Exército, o cozinheiro, ele era o administrador do teatro, Joel também era tinha muito amor ao teatro, ele fazia tudo, não era só cozinheiro, ele sabia fazer bolo confeitado, mas ele era um artista plástico, ele era cenógrafo, ele fazia muitos cenários, ele amava muito aquele teatro, ele sofreu muito pelo teatro, se tem goteira ou que tá quebrado, aí quando ele chegou no quartel o Sargento (Marinho), ele teve um tempo, foi o maior torturador, até João Dantas teve um quebra cabeça com ele e disse na cara dele, das torturas. Ai ele perguntou Joel, não sabe nem o que era comunismo, não sabia nem o que é isso, se Joel tinha visto comunismo dentro do teatro ai Joel respondeu: Não, eu não vi não, eu não sei de comunismo não, porque eu estava cozinhando. Foi uma resposta ingênua, mas uma resposta verdadeira (Entrevista concedida ao autor por Eneida Maracajá 04. mar.2016).

Todos do teatro após o término do I FENAT foram levados ao quartel para prestar satisfações aos militares, este era o medo de todos que fizeram parte do evento. Segundo Eneida: “fui interrogada, tiraram fotos de frente como procedimento normal de fichar.” Mas que nenhuma ficha de nenhum dos artistas foi encontrada nos arquivos do Departamento de Ordem de Política Social (DOPS) da Paraíba, não há ficha de nenhum membro da comissão organizadora e muito menos de artistas que participaram do I FENAT. Lembrando que as

entrevistas que foram concedidas partem da memória do presente. Em 2016, fez-se 52 anos do Golpe Militar no Brasil, durante este tempo, exemplos de trabalho foram divulgados que trouxeram novas evidências do famigerado golpe. Há também a abertura da Comissão da Verdade Nacional, que investiga a memória da ditadura em 2011, foi criada pela lei 12.528, com o objetivo de “apurar graves violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Outra Comissão da Verdade instituída na Paraíba para investigar os crimes praticados pelo regime: a Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória foi criada pelo Governador Ricardo Vieira Coutinho, pelo Decreto 33.426, de 31 de outubro de 2012.

Com todo este clima propício das comissões sendo instauradas para apurar os crimes da ditadura bombardeando o presente, poderíamos pensar que estaria Eneida Agra Maracajá e outros entrevistados exercendo um desejo na memória presente de forjar uma oposição contra a ditadura? Não sabemos exatamente o motivo da falta destas fichas já que algumas pessoas corroboraram com este acontecimento no dia em foram levados ao quartel. Talvez Eneida Agra tenha ido ao quartel para prestar esclarecimentos, mas apenas isso, já que faziam parte das rodas de coquetéis frequentados por militares, não havia necessidade de passar pelo constrangimento de ser fichada.

Mas o motivo que levou a organização a ser interrogadas aconteceu durante o FENAT.

Mas havia aqui nessa cidade uma advogada das ligas camponesas, ativista, Tereza Braga e ela se aproximou desse povo do Amazonas, esse povo do Amazonas, Marcio de Sousa, eu não sabia que era considerada do regime comunista, e parece que lá pelo segundo terceiro andar, claro todos jovens e as ideias circularam, sonho de democracia, parece que uns panfletos, a repressão foi e por isso foram todos nós para o quartel (Entrevista concedida ao autor por Eneida Maracajá 04. mar.2016).

A declaração mostra a situação dos que trabalharam para realização do FENAT em sofrer certa represália, mas aqui há de se observar que, no caso deste momento, não foi uma militância de esquerda contra o regime militar por parte dos organizadores dos espetáculos, na declaração Eneida Agra parece jogar alguma culpa na militante Tereza Braga pela sua “inconveniente” situação no quartel frente ao major Câmara.

Mesmo com todas as críticas e dificuldades para realização do FENAT, foi divulgado que o evento teatral haveria sido um sucesso, obviamente não seria novidade tal divulgação tendo em vista que eram pessoas do círculo da elite que organizou o Festival. A cidade de Campina Grande naquele momento passou a ser forjada como a capital do teatro no mês de julho. No ano seguinte, em 1975, o FENAT seria ampliado para *Festival de Inverno*, a partir de

então, não seria apenas teatro, mas procuram abrangência em outras artes como a dança, música, literatura, artes circenses. Dessa maneira, o *Festival de Inverno* cresceu durante o governo de ditadura na cidade e com o apoio da prefeitura que, como já dito antes, fazia parte da estratégia da ditadura colocar aqueles subservientes nas administrações municipais para que assim a centralização do poder pudesse ser mais eficiente em combater qualquer “subversão”, essa estratégia permitiu que os programas culturais da cidade fossem ampliados recebendo artistas nas datas fixas anualmente, para a realização cabendo ao município administrar as verbas destinadas e controlar os patrocínios. No ano seguinte, 1975, quando o FENAT mudou a forma para *Festival de Inverno* a cidade interiorana passou a ser conhecida como um local do “teatro amador” e também um local onde outras artes poderiam ter um espaço para se destacar.

Em 1978, acontecia mais uma edição do recém-criado Festival que foi, exaustivamente, criticado por profissional da “grande mídia” na época veiculada pelo Jornal *O Globo*. A jornalista e crítica de teatro, Tânia Pacheco, concentrou o seu tempo para dizer o que viu durante sua estada na cidade para acompanhar o que se exibia como *Festival de Teatro Amador* ou o *Festival de Inverno*. Sem poupar eufemismos e amenizar as duras críticas aos organizadores do evento teatral na cidade, inicia a longa matéria com enunciado: “*Festival de Inverno de Campina Grande. Um equívoco que o teatro precisa evitar*”.

Com a jornalista com maior alcance era de se esperar que sua reportagem a respeito do evento campinense pudesse atrair um foco positivo para o festival, mas o que acontece é justamente o contrário, até então, o que se via na realização desses eventos era uma “vontade” de fazer teatro por parte dos grupos e organização dos eventos, mas que, segundo a jornalista e crítica de teatro, no geral se apresentou pobre em técnica e de qualidade inferior, neste sentido, “um equívoco que o teatro precisa evitar”.

Enquanto a mídia local rendia elogios à realização dos eventos, a jornalista pontuou todos os pontos fracos do evento, desde o modo da realização do cronograma como uma maratona de espetáculos a serem encenados condenando-o de “ultrapassado festivalismo” até as minúcias técnicas dos atores de cada apresentação. As efetivas críticas são referentes ao *III Festival de Inverno*, realizado em 1978, o qual, durante sete dias, reuniu dezenove grupos dos mais diferentes estados, participando de mostra, conferências e debates. Ao todo, foram apresentados dezessete espetáculos adultos e cinco infantis.

Em meio a essa verdadeira e ultrapassada maratona, foram nas discussões paralelas que o festival justificou sua realização. E o fez de forma contraditória: a ideia base de todos os debates e conferências foram, justamente, pôr em xeque os rumos dos

festivais de teatro amador, cada vez mais o “primo pobre” do teatrão, imitando-lhe os defeitos sem contar com as possibilidades de uma produção custosa (Jornal O GLOBO, 04 de ago. 1978. p. 31).

Durante o *III Festival*, o primeiro espetáculo dirigido por Lauro Gomes “*Pano de boca*”, de Fauzi Arap, abriu a semana teatral, apresentado pela *Associação Teatral das Alagoas*. Uma peça custosa que tomou quase todo espaço do palco levando à confusão boa parte dos participantes, visava tratar da realidade referente à destruição do *Teatro Oficina* e suas relações com “*Theatre Living*”¹² que era, absolutamente, ignorada pela maioria do público, em tom jocoso dispara: “De repente, no interior da Paraíba, um grupo de nordestinos sobem ao palco para falar dos intelectuais que varavam a noite no Piolim (restaurante paulista na época muito frequentado pela classe teatral), discutindo sua própria desintegração.”

Continuando a falar do “festivalismo” campinense, “*Os Andantes*”, de Jobel Costa, diretor de Natal, trouxe uma peça “acanhada” e confusa que traz os problemas urbanos e passageiros que brigam durante a espera do trem. Dentre as críticas mais contundentes da jornalista foi a despeito da apresentação “*Antígona*”, uma versão de Brecht que veio igualmente de Natal entrou “como símbolo de maior de todos os equívocos”. Segundo a jornalista:

O diretor Carlos Furtado resolveu esvaziar todos os elementos brechtianos, de toda dialética política, montado, afinal, um espetáculo “grego”, velho, de gestos grandiloqüentes, exagerado, onde já o insuportável “distanciamento” era lançado em dois instantes: primeiro, por palavras fora de hora, segundo por causa do aparente esquecimento do texto da atriz que fazia justamente a “*Antígona*”. A desculpa utilizada para reparar a quantidade de equívocos era de que a peça foi preparada 30 dias antes. Bem essa desculpa não suficiente para abonar a “maré” de erros causada pelos atores. (Jornal O GLOBO, 04 de ago. 78. p. 31)

Trazer um colunista profissional de teatro da “grande” mídia, talvez tenha sido um pesadelo para os organizadores do evento, três anos antes, na realização do FENAT, pois a direção do evento tinha enfrentado problemas como a questão da organização, problemas de certificação com a censura, espetáculos encenados com públicos restritos a portas fechadas, que logo mais trataremos sobre este tema. Era extremamente dificultoso realizar um festival com a quantidade de pessoas envolvidas com qualidade, rendendo muitas críticas e que parece, três anos após, não melhorou muita coisa. Exigir dos grupos amadores de teatro uma qualidade

¹² Expressão utilizada para denominar o tipo de teatro do movimento contracultura. O Living é, antes de qualquer adjetivação, um dos mais importantes e interessante grupos do chamado teatro experimental ocidental. Fundado em 1947 por Erwin Piscator, um estudante alemão, Judith Malina e Julian Beck, que nessa época era uma promessa expressionista presa à The New York School; o “Teatro Vivente” se tornou peça fundamental para compreender a revolução do teatro norte americano, assim como a mudança radical nos costumes e ações de toda uma geração que teve enquanto musa absoluta a sedutora e, algumas vezes, traiçoeira liberdade. Extraído do site: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/living-theatre-liberdade-anarquismo-e-revolta-levam-ao-paraiso/> com acesso em 15. Mai. 2017.

técnica profissional parecia ser demais, até que estes grupos situavam suas preocupações em apenas montar o espetáculo e não com a qualidade técnica como era de se esperar. Outro problema do “festivalismo” era que os organizadores do evento não assistiam antes às peças que iriam ser apresentadas, simplesmente os grupos se inscreviam e de “supetão” apresentavam na semana do festival aos olhos da crítica do público.

Sem poupar as palavras, a jornalista continua a descrever sobre as apresentações malogradas daquele ano. *Do tamanho de um defunto*, de Millor Fernandes, representado por um grupo de Campina Grande, sob a direção de Adgelson Cavalcante, conseguiu reunir “um texto inexpressivo a um péssimo elenco e a uma direção pior ainda, pela primeira vez o teatro sempre lotado – se esvaziou enquanto o espetáculo não terminava”.

Dentre as peças citadas pela jornalista Tania Pacheco estão: *A Eleição*, de Lourdes Ramalho, a “ingênua”, mas bem intencionada, apresentação de *A cara do povo do jeito que ela é*, sob a direção de Lourdes Capozzoli. Encerrando o festival com uma versão de *João Pessoa Tur de Auto da cobiça* com as músicas e danças nordestinas turisticamente prostituídas e o “texto sendo massacrado por atores fracos”.

A análise não terminou por aí, pois ainda tinha a organização como um todo a ser criticada. No pouco tempo que houve entre as apresentações para o debate, os grupos amadores aceitaram as críticas e se comprometeram com as melhorias para as próximas apresentações, até mesmo a Eneida Maracajá que, em resposta a enxurrada de críticas, pediu a *Confederação de Teatro Amador da Paraíba* que ficasse à frente da realização do próximo festival. A preocupação com as melhorias do teatro amador deve ser o ponto principal de todas as críticas recebidas, pois segundo Pacheco:

que, no próximo ano, a coordenação dê mais importância a discussão sobre os rumos do teatro no Nordeste e no Brasil que a “emoção pela presença, em todas as atividades do festival do representante do Departamento da Polícia Federal encarregado de censurar os espetáculos”. (Jornal O GLOBO, 04 de ago. 78. p. 31)

A “emoção pela presença” do representante da DPF é, na realidade, um termo para substituir e amenizar o clima pavoroso e desesperado da coordenação, algo que chamou mais atenção que as críticas ao festival, afinal, ninguém gostaria de ter um problema com a censura que ultrapassasse além dos cortes e vedação das peças. Mas que este tom da jornalista pode nos dá indício de como a censura agia e, ainda mais, o comportamento dos organizadores com relação à ditadura. Se bem que no trecho explanado acima, poderíamos interpretar que, para a

jornalista, a presença do censor seria corriqueira e que o medo demonstrado pela coordenação do festival pode ser encarado como um fruto de uma “mentalidade interiorana”.

Outra situação que houve durante a realização deste *III Festival de Inverno* foi um concurso de travestis que estava programado, mas que não aconteceu devido à invasão da polícia aos dormitórios, até o momento não ficou claro o motivo da invasão, no entanto, subentendemos que, em nome da “moral e dos bons costumes”, o concurso de travestis foi boicotado pelas autoridades conservadoras locais e, por isso, não foi permitido o uso do espaço teatral no Severino Cabral para tal eleição, ficando, assim, a cargo da organização transferir a realização do evento para um restaurante na cidade. Em tom de deboche a jornalista conclui: “invasões a parte, decididamente escolher a “Miss Travesti” deveria ser uma preocupação menor, em meio a tantas outras atividades dignas de debate e organização”, pontua.

Estranho pensar como uma autoridade jornalística da grande mídia, que crítica a “mentalidade interiorana” durante a realização do festival na cidade, tenha se portado de modo preconceituoso aos eventos, pois sendo jornalista ou crítica de teatro é no mínimo espantoso afirmar o que é “digno”, não faz parte do seu papel aqui.

Mesmo com a “avalanche” de comentários negativos a respeito do festival, o tom ferino crítico da jornalista muda quando se trata da afirmação de Paschoal Carlos Magno; “Só mesmo a paixão e loucura de Eneida Maracajá para tornar tudo isso realizável” (Jornal O GLOBO, 04 de ago. 78. p. 31). Há sim muitos pontos a tratar em relação à qualidade aos aspectos técnicos dos grupos e a organização do festival, mas que, mesmo com tantos problemas, se fazia aqui a ação de chamar atenção do governo para investimento na cultura, mostra também a boa relação dos dirigentes do teatro com a ditadura, trazer o foco dos governantes para um festival que propunha apresentar os interesses de uma elite, praticamente essa relação não ameaça em nada o projeto ditatorial. Outro ponto, a ideia de criar um hábito da comunidade de frequentar o teatro, isso faria parte de um projeto a serviço da ideologia dominante, se o teatro foi feito por pessoas que dispõem de empatia pela ditadura, é óbvio que há um desejo de apresentar peças em consonância com tal regime, e ainda mais, a movimentação de jovens discutindo uma possível reestruturação e reformulação necessárias para a melhoria dos espetáculos que também não estariam fora do projeto ideológico do governo.

Mesmo com tantas críticas do ponto de vista profissional referente à qualidade técnica e a outros aspectos do evento, o público compareceu e se mostrou atuante nos vários dias dos eventos, se formara na década de 1970 este fenômeno, o que faz lembrar Walter Tavares:

Eu vejo essa produção dos anos 70, é fantástico, tinha o grupo Feira de Teatro de Dona Lourdes Ramalho, o centro cultural Paschoal Carlos Magno que ainda hoje existe, foi fundado por Lourdes Ramalho, o grupo de teatro da UFPB Campus II, que nesta época não era UFCG, você tinha Cacilda Becker de Teatro Infantis fundado por Doutor Adhemar Dantas, tinha o grupo de teatro Vivo fundado por Hermano José, grupo de teatro Lourdes Capozzoli foi responsável por uma revelação imensa de artistas enfim, você tinha uma produção de teatro em Campina Grande que você saía de casa sem saber qual espetáculos que iria ter, mas tinha certeza que o teatro estaria aberto, feito por Campina Grande, com diretor de Campina Grande, tudo. Uma corrida dos dias, dos sete dias da semana seis tinha apresentação, de terça a domingo, sábado e domingo tinha espetáculo infantil de manhã e de tarde, e à noite tinha espetáculo adulto, era uma produção artística fabulosa que houve nos anos 1970 até meados dos anos 1980 (Entrevista concedida ao autor em 15. mar.2016).

Que a ditadura militar foi negativa para produção cultural é notável, censura, repressão, perseguição e terror estavam presentes em vários segmentos sociais. No período de maior repressão no Sul e Sudeste, a cidade interiorana conseguiu uma produção artística notável, por ser uma cidade de pequeno porte longe dos grandes centros onde a ideologia de esquerda estava sob forte vigilância e também pelo fato de que a direção do teatro apresentava uma relação amistosa com a ditadura, isso proporcionou que os agitadores culturais ligados à elite da cidade pudessem fazer teatro sob as asas da ditadura. Entretanto, existia uma parcela de artistas que não concordavam com a postura, eram aquelas que estava longe da elite que direcionava os programas culturais, trataremos destes mais adiante.

Outra situação corrente no festival foi a mostra de cinema que ocorria paralelamente em conjuntos com as peças teatrais:

Ah! Isso também se refletia muito no Festival de Inverno, porque dentro da programação existia a amostra de cinema onde se apresentava filmes políticos que tinham sido censurados pela ditadura militar, então era bacana os artistas de teatro também tinham experiência do cinema de Glauber Rocha, de Nelson Pereira dos Santos, de Rui Guerra, de Caca Diegues, de quem tava revolucionando o cinema brasileiro embora de forma hermética que usar tantos símbolos para poder usar o filme em cartaz. A partir do festival de inverno em Campina Grande filmes foram apresentados aqui que jamais seriam apresentados em cinema em telas comerciais (Entrevista concedida ao autor por Walter Tavares em 15. mar. 2016).

Alguns enfrentamentos com a censura ocorreram durante a realização dos festivais, mesmo sendo um ambiente onde a presença das autoridades militares, técnicos censores, durante o período da realização desses eventos a cidade se tornou um ponto de convergência no qual autores e artistas puderam apresentar suas artes cênicas longe dos centros urbanos, por essa característica de reunir pessoas de diversos estados e intelectuais do teatro, permitiu-se até certo ponto peças teatrais com temas políticos, mesmo que camuflados dentro dos ensaios e encenações ou nas entrelinhas do texto. A situação do escritor amazonense Marcio Souza, que teve sua primeira peça teatral retida pela censura em 1972, mas conseguiu a liberação para apresentação no *III Festival de Inverno*. A mudança do título do texto foi um fator de aprovação

pelos censores, ‘Zona franca meu amor’ mudou para ‘Tem piranha do pirarucu’. Segundo Marcio Souza¹³:

considero a censura uma coisa feita para barrar a criatividade do povo brasileiro, de seus artistas e escritores, somos as principais vítimas desta forma de opressão instalada neste país. Quando outras formas de opressão estão hoje em declínio, a censura permanece cada mais dura, mais cega, mais discriminada justamente no campo da cultura. (O NORTE, 21. Jul.1978)

O motivo da peça do teatrólogo ter sido vetada era porque abordava que seria ilusão o progresso da Zona Franca iria trazer em 1968, trazia ideia de fantasiar o progresso que poderia desgastar ou até mesmo criar um repúdio por parte de público formando a imagem negativa da implantação do projeto. Anos depois do projeto ter sido colocado em prática foi que a censura liberou por não apresentar nenhum perigo à imagem do progresso, e conclui:

eu não tenho nenhuma ilusão de que a Literatura e o Teatro possam representar realmente um papel transformador no sentido de que os movimentos políticos de cunho popular por exemplo, são transformadores na história. Agora participo do Grupo Experimental do SESC, que temos desenvolvido um trabalho preocupado com a região, nós estamos dando a nossa parcela de contribuição para preservar e para modificar a situação. Então nós não temos ilusões, mas temos esperança. (O NORTE, 21. Jul.1978)

Esta declaração causa até um certo espanto, quando encontramos alguém falando abertamente sobre o aspecto repressor da censura, infelizmente as fontes não dizem mais que isto, não sabemos se este teatrólogo prestou satisfações ou até mesmo como a censura deixou passar ou autorizou a publicação no jornal de alguém falando abertamente contra o regime de opressão, suas palavras claramente demonstram a posição de esquerda diante dos problemas sociais, mas que também nos traz um pouco do caráter do festival realizado, peças com temáticas políticas eram permitidas.

Plínio Marcos¹⁴ é outro teatrólogo conhecido na época no eixo Rio-São Paulo que também marcou presença no festival, conhecido como “o autor maldito” cita *O Norte*, (21.

¹³Marcio Souza nasceu em Manaus no ano de 1946, é romancista, ensaísta e teatrólogo. começou a trabalhar como crítico de cinema no jornal *O Trabalhista*, do qual seu pai é sócio. Em 1965, assume a coordenação das edições do governo do Estado do Amazonas, mas logo em seguida muda-se para São Paulo e ingressa no curso de ciências sociais da Universidade de São Paulo - USP. Perseguido pela ditadura militar, interrompe os estudos em 1969 e começa a vida profissional no cinema, como crítico, roteirista e diretor. Na dramaturgia, escreveu peças como "As folias do látex" e "Tem piranha no pirarucu".<http://www.ahistoria.com.br/biografia-de-marcio-souza-resumo-e-obras/> acesso em 07.mar.2017.

¹⁴Plínio Marcos (1935-1999) nasceu em Santos, São Paulo, no dia 29 de setembro de 1935. Filho do bancário Armando de Barros e da dona de casa Hermínia. Completou o curso primário, mas não gostava de estudar. Era canhoto mas foi forçado a usar a mão direita. Jogou futebol no juvenil da Associação Atlética Portuguesa Santista. Aos 16 anos entrou para o circo para namorar uma artista, por quem havia se apaixonado. Exerceu diversas atividades, foi palhaço de circo, serviu a Aeronáutica e se apresentava como humorista em programas da Rádio Atlântico e Rádio Cacique, de Santos Em 1960 foi para a cidade de São Paulo. Entrou para a Companhia Cacilda Becker, montou várias peças. Seus personagens, quase invariavelmente, eram mendigos, vagabundos,

jul.1978), seus personagens giram em torno de delinquentes, prostitutas, mendigos e vagabundos, sempre utilizando a linguagem do “submundo”. *A barrela* foi sua peça censurada por toda a ditadura militar, escrevia peças com temas sociais com personagens excluídos. Dentre o título de suas obras temos: *Fantoches*, *Jornada de um imbecil até o entendimento*, *Reportagem de um tempo mau*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Aldeia do desconsolo*, *Na barra Catimbó*, *Navalha na carne*, *Dia virá Balbina Iansã*, *Homens de papel*, entre outros.

A presença de teatrólogos na cidade, permitia aos artistas locais o contato com o que está se fazendo de teatro no Brasil, este intercâmbio trouxe também discussões sobre o tipo de trabalho que estava sendo feito, político ou não, com temas sociais ou ufanistas, neste sentido o festival se tornou um ponto de confluências de ideias.

delinquentes, e prostitutas. Plínio usava uma linguagem característica do submundo. Durante o regime militar, implantado em 1964, suas obras foram muito censuradas. https://www.ebiografia.com/plinio_marcos/ acesso em 07.mar.2017.

3. MEMÓRIA OFICIAL E MEMÓRIA MARGINALIZADA DO TEATRO CAMPINENSE

Todo pesquisador que tenha feito seu trabalho com o mínimo de responsabilidade tem como um dever regido pelo ofício confrontar as fontes, seja questionando-as e/ou interpretando-as. É nesse gesto que, gradualmente, vão sendo encontradas respostas, elucidando algumas inquietações. Decerto que não procuramos a verdade absoluta dos fatos e sim, fornecemos por meio da pesquisa opções para análise. Também por vezes, o que acontece na pesquisa é abrir mais possibilidades para questionamentos. É com isto, que as perguntas na mente do historiador são conduzidas até as fontes e, a partir da análise destas, com cuidado e orientação necessária, o trabalho vai tomando forma.

Durante a pesquisa sobre o teatro em Campina Grande utilizamos como fonte os relatos orais daqueles que viveram suas experiências no teatro, no devido recorte temporal, entre os anos de 1970 e 85. Deparamo-nos com um grupo de pessoas que está, há muito tempo, neste cenário, e, por essa razão, imediatamente somos levados a pensar que estes narradores seriam ideais em conjunto com as fontes jornalísticas para construir uma narrativa crítica sobre o tema fomentado para este trabalho. À medida que a pesquisa se desenrola, outras questões vieram à mente, e foi assim que se originou este terceiro capítulo.

Na entrevista com alguns destes narradores e a partir da orientação dos professores do PPGH¹⁵ durante o exame de qualificação, expandimos para um debate sobre a memória, em especial, do teatro de Campina Grande. E ficou claro no período que conversávamos a respeito da dissertação que a história do teatro campinense parecia circular em torno de apenas três pessoas, a saber: Eneida Agra Maracajá, Hermano José e Lourdes Ramalho, esta terceira pessoa atuou escrevendo peças para o teatro. A dramaturga Lourdes Ramalho se encontra aqui inserido devido às muitas obras e, por isso, muitos diretores de grupos da cidade procuraram encenar suas apresentações. Alguns artistas deste momento até relataram, em certa ocasião, que “era a santa trindade do teatro”.

Não há nenhum demérito a esta referida “trindade”, a não ser o fato de que estas personalidades acabaram ditando, durante muitos anos, o que deveria ser feito em relação aos programas culturais da cidade, uma vez que, foram as que participaram do processo de criação do *Festival de Inverno* e que estiveram à frente, por muito tempo, a partir de influência política,

¹⁵Prof. Dr. Luciano Queiroz, Prof. Dr. Luciano Mendonça e Prof. Dr. José Benjamim Montenegro, do Programa de Pós Graduação em História da UFCG.

com a gestão municipal, da organização dos eventos culturais que movimentou os programas municipais referentes ao teatro.

O cuidado aqui é justamente não tirar do foco desta elite política e entender que toda essa movimentação cultural não foi feita só a partir destas, se assim fosse, estaríamos produzindo uma memória hegemônica, oficial, das pessoas que tiveram o seu papel sacralizado na história e assim, estaríamos alimentando uma vanguarda histórica em detrimento da exclusão daqueles que se lançaram perdidos no processo historiográfico como é o caso dos artistas que são pouco citados por esta elite que ainda comanda, de certa forma, os programas culturais da cidade. E foi assim que a entrevista de Walter Tavares, já citado tantas vezes, levantou a seguinte questão: “ainda antes de ontem eu conversando com a menina que é atriz e ela falou que: eu acho que é uma besteira que faz 30 anos que a cultura de Campina Grande é promovida pelas mesmas pessoas, quem escreve o texto é Lourdes Ramalho, quem dirige Festival de Inverno Eneida Agra Maracajá.” (Entrevista concedida ao autor em 15. mar. 2016).

É perfeitamente compreensiva a queixa levantada, são quarenta anos que se fala das mesmas pessoas, na história vemos dinastias e impérios que duraram muito menos que isso, sem contar que, vivemos no país onde as pessoas elegem seus representantes político-administrativos alternados de quatro em quatro anos, e mesmo assim a “cultura” de Campina Grande é protagonizada pelas mesmas pessoas por todos estes anos.

No entanto, outras pessoas com talentos para encenar, montar e produzir peças são excluídas do “cenário” da história, longe das vistas de políticos que disponibilizam os cargos da direção do teatro municipal, e da Secretaria da Cultura do município, entre outros. Além disso, panfletos produzidos, atualmente, pela organização de festivais anuais, a exemplo do *Festival de Inverno* rendem enfadonhas e exaustivas declarações arcaicamente ufanistas da “grande” realização do festival.

Assim como a ditadura fez sumir peças teatrais, perseguindo políticos, professores, e censura atuou, em seus diversos segmentos, com perseguições e mortes que caíram no anonimato, ainda há personagens da construção do teatro que caíram no horror da exclusão da memória e da história, seja por política, na falta de reconhecimento ou simplesmente por não serem pessoas influentes da “elite cultural” campinense.

Para lembrar aqueles que não estavam mais entre os eventos organizados pelo município, a saber, nos encartes de divulgação do *Festival de Inverno* encontramos os nomes e fotos de pessoas que faleceram sem nenhum reconhecimento. Simplesmente esquecidos e excluídos da memória oficial que se divulga, entendendo história oficial como sendo justamente aquela que as elites da “cultura” de Campina Grande ufaneiam todos os anos no *Festival de Inverno*, sendo montado em diversas ocasiões por pessoas de influência política que se mantêm nos holofotes midiáticos, a mesma “casta”¹⁶ fechada dos organizadores se auto proclamando detentores do festival mais antigo da cidade organizado pela administração municipal.

É neste momento de divulgação do festival que chama atenção. Nos 40 anos de divulgação do evento que reuniria a vanguarda da arte na cidade no ano de 2015, a história é recontada e transmitida entre as mídias da cidade, nos jornais, rádio ou televisão, alimentando, nos diversos meios de comunicação, uma memória oficial e hegemônica do teatro campinense. Entre este material, encontramos um exemplar que é publicado todos os anos, o folheto de programação do Festival de Inverno de 2015, é um esboço claro do caráter elitista do programa cultural que durante anos vem excluindo e selecionando ao seu próprio interesse o que seria mais palatável para a casta conservadora da cidade. Logo, imediatamente, na segunda página do panfleto divulgado – os panfletos dos outros anos também têm essa característica - se vê o rosto de três figuras que é um exemplo da elite política e cultural da cidade: o prefeito Evaldo Cruz, da fundação do festival no ano de 1974 colocado como um “grande” homem da cultura, Romero Rodrigues como o prefeito atual e que se coloca como o continuador desta história e por fim, Eneida Agra Maracajá, a “dama da cultura campinense”, a “lutadora” e “idealizadora da cultura”.

As declarações divulgadas nesta forma de propaganda serão usadas neste trabalho, afinal esta é uma forma que o grupo detentor do festival encontrou para perpetuar a sua posição na história da arte na cidade.

¹⁶ O termo casta, por definição, refere-se a grupos sociais da Índia, e apesar deste termo representar uma questão social adversa e suas peculiaridades refletidas no povo indiano, o termo foi usado neste trabalho pela característica que o grupo que comanda os programas festivos da cidade tem de selecionar e excluir aqueles que não fazem parte do mesmo grupo social. O termo foi usado pela primeira vez neste segundo capítulo inicialmente pelo entrevistado Humberto Lopes para se referir à cúpula do teatro campinense, tomando por este quesito, passou a ser recorrentemente durante esta segunda parte do trabalho.

Analisando estas declarações em conjunto com entrevistas e relatos de pessoas que viveram na época da efervescência do teatro na cidade, procuramos mesclar as situações, com a finalidade de construir uma versão da história que não é contada atualmente pela dita memória oficial. Para isso, foi necessário partir de uma pergunta do presente: onde estão aqueles excluídos que fizeram teatro durante este período? Partindo deste limiar e de outras questões incluídas neste capítulo, tomamos por pressuposto a análise destes panfletos questionando a história presente e indo buscar relatos e acontecimentos daqueles que estão à margem. O que se divulga como oficial é a história enfadonhamente recontada que tem o papel de exclusão; existem aqueles que fizeram teatro, participaram dos festivais, festivais colegiais e das SABs (Sociedades Amiga do Bairro) que simplesmente se perderam para o conhecimento histórico. Neste segundo capítulo, iremos dar voz aos que correram às margens da oficialidade do teatro campinense.

Começando a partir do presente trouxemos as declarações que, atualmente, são divulgadas durante a comemoração do Festival de Inverno de 40 anos atrás. Dentre as declarações, encontramos a versão de Eneida Agra Maracajá sobre a fundação do festival em 1974 que diz:

Era década de 70, sob os efeitos do AI-5, decretado pelo General Costa e Silva, no dia 13 de dezembro de 1968 – “a ditadura dentro da ditadura”. Debates, reuniões, horas de mesas redondas, entre fazer e não fazer o festival de artes com 31 dias de duração sem ferir os princípios libertários da juventude e manter aceso o processo de criatividade que atizava naquele momento. O prefeito Evaldo Cruz, ao receber o projeto do festival, achou que seria uma loucura, mas foi convencido a autorizar sua realização Com o passar do tempo, tudo era mais incerto que inseguro. Dúvidas, silêncios, descasos, repressões, indiferença dos poderes. Tudo isso transmutando o impossível no possível, fortalecendo a arte da resistência. (CADERNO DE DIVULGAÇÃO DO FESTIVAL DE INVERNO, 2015)

É, talvez, um exagero a impressão que se passa das referidas palavras acima, é certo que o conjunto de fatores políticos que aconteciam no momento da criação do *Festival de Inverno* deve ter causado uma medonha sensação de impotência por parte dos que iriam realizar tal evento, mas também temos que entender a impressão que estas palavras passam aos leitores e aqueles que buscam no *Festival de Inverno* uma atração e conhecimento de sua história, é que o momento que se divulga a declaração acima não é o mesmo da criação do festival de 40 anos atrás. Há sim, evidentemente, uma intencionalidade, em forjar uma memória de luta, resistência, dificuldades diante da censura e oposição contra aqueles que governavam durante o período militar. A declaração do ponto de vista de luta é extremamente forte e alimentada por outros que com mesmo objetivo procuraram abrilhantar um contexto de luta do teatro campinense,

mas que esta luta não se reflete exatamente contra o regime, apesar da indução, não fica claro como fronteira de resistência de esquerda ideológica.

Outra declaração encontrada no mesmo encarte são as palavras de Josimar Alves¹⁷ que segue a mesma linha:

O Festival de Inverno de Campina Grande completa 40 anos de ousadia, informação, entusiasmo, formação, dedicação, esperança, sonhos e aventuras. E pensar que tudo começou no 1º Festival Nacional de Teatro Amador em 1974 e assim trilhou décadas, foi perseguido por déspotas e insensíveis. (CADERNO DE DIVULGAÇÃO DO FESTIVAL DE INVERNO, 2015)

“Perseguido por déspotas e insensíveis” é uma forte afirmação que reforça a primeira, ambas trazem uma narrativa induz a pensarmos que o festival se fez na fronteira de resistência na cidade, merece atenção para análise que cabe questionamento: será que o festival se tornou uma fronteira de luta, e, se for o caso, quem esteve nesta luta? Até que ponto chegou esta perseguição?

É difícil pensar que estes que buscaram a criação e realização do FENAT¹⁸ e posteriormente se tornou o *Festival de Inverno*, tenham sofrido até mesmo algum tipo de perseguição política por um motivo muito simples, este evento foi criado por pessoas ligadas à elite política da cidade, eram pessoas de influência política que trafegavam nos meios empresarias e militares, afinal, o pomposo edifício teatral *Severino Cabral* tinha essa característica, durante as celebrações de qualquer evento, reunia pessoas ditas importantes da cidade, até mesmo porque quem estava à frente da organização tinha um contato próximo com as autoridades políticas e estava nos jornais sendo divulgados pela realização do evento, acrescentando ainda que, a partir de 1974, era o momento em que o prédio do teatro seria colocado em uso mais efetivo, já que se passara mais de uma década abandonado, e por isso, os que buscavam a realização do evento não tinham nenhum interesse de fazer o uso do local como uma trincheira de esquerda, como afirma Lopes:

Na realidade o Festival de Inverno nunca teve a intenção de ser trincheira de nada, os criadores e pensadores do Festival de Inverno não eram pessoas de esquerda, nem comunista, nem coisa nenhuma, eram pessoas que gostam de arte, gostam de teatro na realidade agitadores culturais. (Entrevista concedida ao autor em 19.fev.2017)

O principal objetivo da realização deste festival era colocar a cidade de Campina Grande na vanguarda da arte, ou seja, reunir o máximo de artistas para prestigiar o evento, neste sentido, Lopes afirma que os organizadores eram “agitadores culturais”, pessoas que gostavam da arte e que queriam fazer isso acontecer na cidade.

¹⁷ Coordenador da 41ª mostra de teatro em Campina Grande.

Olhando por esta ótica entendemos que, atualmente, se divulga que a criação de do festival no seu período foi difícil pela condição política existente no país, como o caso do entrevistado que afirmou: “Eneida resistiu e lutou contra a ditadura, Eneida era de esquerda” (Walter Tavares em entrevista concedida ao autor em 15. mar. 2016), mas que por outro lado, o festival nunca buscou a intenção de formalizar grupos com a ideologia de esquerda, no entanto, a reunião desses artistas no local do teatro proporcionava discussões sobre o seu momento político atual do país e a partir daí, surgiam ideologias e “grandes discussões”.

Para reunir artistas na cidade, com o objetivo de economizar a verba da prefeitura municipal, foram feitos alojamentos improvisados em um dos pavimentos do *Teatro Municipal Severino Cabral*, sobre isso Humberto Lopes lembra:

Então a gente analisa isso, o material, então Festival de Inverno talvez tenha sido um evento que tinha mais esta força de reunir o maior número do pensamento e da inteligência da arte brasileira naquele período, as grandes inteligências de arte naquele período era justamente de esquerda, até mesmo porque não tinha como ser de direita e dizer que o teatro de Campina Grande foi uma trincheira de luta na verdade é uma meia verdade e termina sendo uma fronteira de luta porque os artistas de esquerda estavam ali, mas não existe isso tipo de “vamos fazer um teatro chamar fulano de tal e fazer uma peça contra a ditadura” isso não é verdade então o intercâmbio cultural que existia proporcionou conversas políticas nesse ponto rolava ideias, minhas ideias influenciavam.(Entrevista concedida ao autor em 19.fev.2017).

O que se tem como algo próximo de debates políticos de esquerda, são as discussões noturnas que aconteciam, eram nas madrugadas, quando os organizadores do evento, autoridades políticas e militares não se encontravam no teatro. Esses debates realizados por alguns artistas influenciaram o modo de alguns fazerem espetáculos na época. Isso se deve por uma circunstância do trânsito de pessoas. Se houve algum momento de oposição contra os déspotas isso ocorreu nas madrugadas que intercalam o evento, durante o sono da burguesia campinense. Essas reuniões aconteciam na hospedaria do teatro e se tornaram momentos de confluência de ideias. No entanto, estas discussões eram feitas pelos artistas menos reconhecidos, longe dos olhos elitizados, dos que estavam às margens da “casta” que comandava os eventos do teatro. Até mesmo, como afirma Lopes: “porque quem são as cabeças do Festival de Inverno? Era Eneida que foi influenciada por Paschoal Carlos Magno, essa cabeça é burguesa “pô”, pertence à burguesia de Campina Grande até hoje, não fizeram nada disso intencionalmente não.” (Entrevista concedida ao autor em 19.fev.2107).

Por mais que os discursos veiculados no *Jornal Diário da Borborema* fizessem alusão à formação de teatro campinense não “elitizado”, a invenção do Festival é uma criação de elite,

feita por pessoas da alta administração municipal, por isso nunca foi uma ideia de fazer uma trincheira de esquerda.

O que ganha notoriedade neste trânsito de pessoas durante o Festival é a circulação de ideias que proporcionam as discussões e ideologias feitas na hospedaria no teatro na calada da noite como lembra Humberto Lopes:

A gente ficava hospedado no teatro de noite, essa cabeça, esse povo tinha que ir embora para casa e aí de noite era onde rolava as grandes discussões, os grandes debates onde se tramava quando estavam apenas os artistas à noite e teve momentos inclusive que a Eneida chegou de noite de madrugada no teatro de roupa de dormir para acabar com uma coisa que tava acontecendo lá. (Entrevista concedida ao autor no dia 19. fev. 2017).

Essas ideias que circulavam trazidas por pessoas de outras regiões do país, em algum momento refletiam nas peças que eram produzidas e apresentadas ao público durante o festival. Inicialmente, ao conduzir este trabalho, a memória forjada de um teatro resistente contra o regime militar produzido pela direção do teatro durante a divulgação de 40 anos de *Festival de Inverno* pode ser encarado, segundo Lopes, “como uma meia verdade”, ou seja, os artistas que se encontravam à margem do teatro burguês campinense, procuraram fazer peças com temas políticos muito fortes, obviamente não era um interesse coletivo, não eram todos os artistas e todos os grupos teatrais que faziam teatro com esta intenção, mas que existiam aqueles que se interessavam pela discussão da ideologia de esquerda contra o momento político vigente como relata Humberto Lopes:

Bem, eu me lembro de assistir peças muito fortes com temas políticos, eu me lembro de ter visto alguns, só que esses espetáculos eram completamente camuflados, por que não podia dizer aquilo que tinha que ser dito, mas a estrutura dos espetáculos e como os atores se mexem, você tem que pensar no todo, porque o texto do teatro não é só teatro, é literatura, às vezes ele diz uma coisa, mas reforça outra e era o que a gente tinha que fazer, a gente tinha que ensinar uma coisa se esforçava para isso, mas fazer com que a imaginação de quem tava assistindo fosse para outra, esses espetáculos eram muito políticos realmente, só que naquela realidade tem que fazer esse disfarce. Então você tinha no teatro prefeito, vereadores, autoridades inclusive os próprios militares que eles assistiam mais não percebiam porque para você perceber essas nuances você tem que ter uma inteligência mais avançada que era para quem a gente interessava o discurso naquele momento. (Entrevista concedida ao autor no dia 19. fev.2017).

Mesmo sendo um teatro controlado por uma elite interessada apenas no momento cultural da cidade, as circunstâncias permitiram peças teatrais com temas políticos, a esquerda se utilizava efeitos de cena, jogo de palavras do diálogo no texto, movimentos, montagem do cenário para conduzir a mensagem política ao público. Outra estratégia utilizada pelos autores de teatro é contar uma história referente a um passado que, aparentemente não tinha nenhuma ligação com o momento atual político do regime militar, como o exemplo das peças que serão

discutidas no próximo capítulo. Assim, alguns artistas e teatrólogos usavam do artifício passando pela censura.

O que permitiu este evento do festival ser o ponto de confluência de ideias com apresentações políticas é o fato de encontrar na cidade um lugar onde esse grupo de artistas e teatrólogos pudessem fazer suas apresentações. A censura e a repressão nos grandes centros como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, encontrava-se ainda mais endurecida por ser um lugar de grande potencial artístico, o que não implica, necessariamente, dizer que a cidade de Campina Grande não tenha tido repressão. Houve sim, repressão, perseguição, como já dito no primeiro capítulo sobre as granjas do terror, mas no caso dos artistas da cidade em relação aos grandes centros, acontecia em menor medida.

Campina Grande era um lugar que tudo isso acontecia, era uma coisa muito bacana e a gente era moleque com 17 anos no meio dessa parafernália de coisas. Então a repressão foi muito forte, mas assim em Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e outros grandes centros, mas em Campina Grande foi um lugar mais de refúgio por ser uma cidade do interior. Campina Grande virou o lugar onde os artistas ainda conseguiam se manifestar [sua arte] sem ser preso, então para você ter uma ideia, era o Festival de Inverno de Campina Grande, o festival de artes de Areia. Eu também reuni com a galera e conheci Glauber Rocha em Areia. (LOPES em entrevista concedida ao autor no dia 19. fev. 2017).

Dentro deste bojo de eventos que acontecia durante a programação cultural de inverno existiam aqueles que, com um mínimo de responsabilidade e de senso político, faziam este tipo de espetáculo, uma apresentação voltada para o esclarecimento político do público. Isso fez parte do festival por anos durante a ditadura, evidentemente que isso não era unanimidade entre os artistas que buscavam esta responsabilidade de politização, havia aqueles que também, estando às margens da elite cultural da cidade, procuravam trabalhar em consonância com a ordem burguesa vigente e até mesmo delatar sob a ação “subversiva” dos seus colegas.

Continuando no limiar da discussão sobre a condução dos programas culturais protagonizados pela elite política da cidade, norteamos o debate para aqueles que, de alguma forma, estão e foram excluídos da memória oficial. Atualmente este debate é centrado na mesma figura há 40 anos.

Já se é dito que a “arte não tem partido”, ou que todo homem deve ter acesso à arte por fazer parte da formação humana, diante desta definição, encaramos a arte como parte fundamental de expressão do homem. Sendo assim, a arte em geral, tem um objetivo primordial de atingir todas as classes sociais, o que evidentemente não acontece do teatro da elite. O teatro

municipal é um local disponibilizado para artes e a entrada é mediante pagamento, deixa-se de fora um grupo de pessoas que não pode pagar, e isto causa a exclusão econômica e seletora, fazendo com que a arte seja restrita a uma parcela de indivíduos.

Numa tentativa de expandir a arte e não colocar como um teatro de elite, as programações culturais envolviam a ação e desenvolvimento de teatro nos bairros, esta ação não se efetivou como o *Festival de Inverno* que acontece todos os anos, o teatro com grupos de Equipes Sociais foi simplesmente esquecido.

O teatro campinense também tem outra característica já comentada neste capítulo, mas que agora daremos mais ênfase. Quando se buscou uma efervescência e movimentação dos programas culturais, havia o interesse da administração municipal de fazer um teatro festivo, elaborar uma programação cultural para o ano inteiro, com o apoio de determinados grupos; isso foi feito durante um período da década de 1970 e, apesar de todo este interesse e investimento, as festividades só agregavam público durante o período de realização do Festival de Inverno como lembra Humberto Lopes:

No Festival de Inverno o teatro ficava cheio, lotado, mas o resto do ano inteiro não tinha gente para assistir, nunca tinha, ele sempre teve um público muito pequeno e muito restrito, por que no Festival de Inverno tinha isso, é uma coisa da cabeça da burguesia e da classe média de Campina Grande, no Festival de Inverno era importante aparecer porque todo mundo tava lá, isso também é o teatro burguês, (Entrevista concedida ao autor no dia 19. fev.2017).

As festividades culturais realizadas no festival, segundo Humberto Lopes, tinham essa particularidade notoriamente burguesa, não era apenas para prestigiar os eventos ou assistir as realizações e espetáculos, e sim, mostrar-se, era importante aparecer nestes lugares no devido momento porque isso gerava posições de destaques, mostrar a pompa, até mesmo porque muitas vezes os espetáculos eram o que menos importavam para estes, mas sim, estar no local do evento onde transitariam pessoas “importantes” da cidade era o primordial.

Dentro desta dita efervescência tão pronunciada pelos entrevistados em conjunto com as fontes jornalísticas nos deparamos com os bastidores das encenações, as patifarias e “picuinhas” de todo tipo, brigas de ego entre os artistas para atrair atenção da burguesia que assistiam a peças teatrais, brigas por verba ou de quem fazia a melhor apresentação, se apresentar durante o festival era encenar para uma pequena parcela de privilegiados que poderiam significar oportunidades de reconhecimento, estar em evidência. Os grupos teatrais

que estavam às margens dos privilégios da casta que comandava o teatro, tinham suas apresentações, algumas vezes, sabotadas como é o caso da peça teatral dirigida por Lourdes Capozzoli, como lembra sua filha Sandra Capozzoli:

E essa perseguição eu vi tudo, a gente sofre na pele, era um grupo modalidade de teatro de máscaras e minha mãe resolveu fazer um tema livre com as máscaras de lantejoulas, então todas elas precisavam de luz para que elas brilhassem, mas tinha os conchavos, as patifarias lá dentro e desligaram as luzes do palco na casa de máquinas, então a gente tava no escuro, mas nós não apresentamos no escuro porque abrimos as portas laterais e a luz do sol refletia nas máscaras e assim apresentamos. Fomos premiados, o espetáculo estava lindo (CAPOZZOLI em entrevista concedida ao autor em 14. fev.2017)

Aconteceu em outro momento, na apresentação do *Mágico de Oz*, sob a direção também de Lourdes Capozzoli, segundo Sandra Capozzoli as picuinhas eram frequentes: “e mais uma vez as picuinhas acontecia, na outra vez foi desligar o som, a gente trabalhava as vozes em cima das músicas e novamente tiramos no peito e na raça cantamos tudo e ganhamos”. Tentativas de sabotagem e de estragar a apresentação dos pequenos grupos, como o caso relatado acima, era uma tentativa dos que estavam sob a influência da pequena casta de se manter em meio aos holofotes, de receber e ganhar os prêmios e, assim, aparecer como ganhadora dos festivais.

3.1 A TRAMA DA MEMÓRIA TEATRAL CAMPINENSE

Todos os anos, conta-se e se reconta a história do Festival de Inverno, a “dama da cultura” Eneida Agra Maracajá, esteve nos holofotes como a “grande idealizadora” do momento que marcou a história do teatro campinense, uma celebração da redundância voltada em torno dos figurões da elite que todos os anos despontam à frente dos programas culturais da cidade. Por outro lado, esmiuçada na história, vemos aqueles que foram excluídos desta memória teatral ou uma vaga lembrança de seus nomes têm espaço de apenas uma linha nos folhetos de divulgação, de pessoas que hoje passam despercebidas como é o caso de Adhemar Dantas, Antônio Alfredo Câmara, Evandro Barros, Dácio Lima e tantos outros que, fora da casta elitizada do teatro, deixaram sua contribuição para a formação dessa história.

Mas o foco do *Festival de Inverno* está na mesma pessoa e daí, surgem aqueles “discípulos” que, ainda hoje, alimentam ainda mais esta celebração como é o caso de Josimar Alves, coordenador do 41º *Festival de Inverno*:

É uma mulher de fibra, uma mãe extraordinária, uma amiga para todas as horas, uma avó exemplar, uma ativista à frente do seu tempo. Corajosa por enfrentar adversidades, ela é iluminada por Deus, pois vem nessa labuta, nesse empenho pelo/para o Festival

de Inverno há décadas, não por vaidade, muito menos por necessidade financeira. O que move essa mulher? A utopia de dias melhores? Acredito que seja o progresso do povo, do artista, mas ainda que a arte e a cultura sejam espalhadas, sentida e refletida. Eneida é na verdade, uma grande artista que a luz divina colocou, para minorar as agruras do cotidiano. (JOSIMAR ALVES, FOLHETO DE PUBLICAÇÃO DO FESTIVAL DE INVERNO, 2015)

O exemplo acima reforça a ideia de uma “grande mãe” para o teatro campinense, a memória forjada em detrimento daqueles que não foram citados como colaboradores do festival, apenas uma vaga lembrança de quem foram estas pessoas, apenas nomes citados vagamente no parágrafo, mas, a sua história, o que fizeram, o que tiveram de passar nos bastidores das apresentações, situações e condição de vida para realização dos eventos, estão esquecidos no tempo já que os holofotes miram na elite cultural da cidade.

Um dos exemplos de exclusão mais próximo que podemos citar é da senhora Lourdes Capozzoli. Esta se encontra às margens e excluída da memória teatral campinense. Nascida na cidade de Cabaceiras em 1925, desde pequena, sempre quis ser artista, trapezista e bailarina, tornou-se diretora de teatro, com 50 anos de direção e, muitos prêmios adquiridos. Mesmo sendo uma pessoa atuante no meio teatral e com muita experiência, Lourdes Capozzoli nunca foi chamada para ocupar o cargo de diretora do *Teatro Severino Cabral*. Sobre isto, sua filha relembra:

Mas o fato dela não é formação acadêmica então sofreu muito preconceito por causa disso, o fato dela não ter diploma acadêmico, as pessoas não valorizavam ela fazer um trabalho muito bonito, mas [...] ela nunca recebeu nenhuma indicação para ser diretora do Teatro Municipal de Campina Grande, justamente por causa das perseguições que ela sofreu, sempre quando era para minha mãe evoluir, alguém dava uma rasteira, entrava o preconceito, mas tudo isso era uma pessoa simplória e fazia arte pela arte ela fazia porque tinha amor mesmo. (CAPOZZOLI em entrevista concedida ao autor em 14. fev.2017)

Sem recursos necessários para a montagem de espetáculos, Lourdes Capozzoli recorria a amigos do comércio, fazia uma espécie de livro de contribuição e ao fim do espetáculo citava o nome de pessoas que ajudaram, financeiramente, diferentemente do grupo da alta casta, no caso de Hermano José, que coordenava um grupo ligado à Universidade Federal da Paraíba e tinha todas as condições e recursos para promover a peça.

Segundo Sandra Capozzoli, um dos motivos para que sua mãe nunca fosse chamada para exercer um cargo junto à prefeitura seria a falta de uma formação acadêmica, talvez por isso, tenha caído no esquecimento, quando na realidade, não importava ter diploma ou não, se o artista não estivesse ligado à elite, àqueles que organizavam os programas culturais dentro do interesse político, e fizesse parte do círculo que comandasse os eventos ligados a prefeitura, claramente, não teria chance. Lopes fala sobre essa característica do grupo:

Você tem uma casta e tem artistas ligados a ela, tem aquele grupo de artistas que não consegue entrar nesse núcleo, porque é como se a pessoa não existisse, então você tinha aí o grupo de Hermano José, que tinha mais dinheiro porque era ligado à Universidade e você tinha uma série de artistas fazendo teatro, fazendo o espetáculo, mas não entrava nessa casta. (Entrevista concedida ao autor no dia 19. fev. 2017).

Além das dificuldades de se produzir peças teatrais enfrentando sabotagens e preconceitos diante da elite que comandava os programas teatrais, havia também a possibilidade de enfrentamento com a censura, o que para estes excluídos da influência da alta casta era muito mais difícil. Um exemplo disso é o caso de Lourdes Capozzoli que teve ainda de confrontar a censura na apresentação da peça *A cara do povo do jeito que ela é*, de Alarico Correia Neto¹⁹ em 1977, ao falar de um despertar de um povo, o veto do censor consistia não apenas em cortes, e sim, na proibição total da obra. Alarico Correia Neto relata:

...com motorista, e me toquei pra Campina, direto para o Teatro Severino Cabral. De propósito, para impor mais respeito, me trajei de "otoridade", terno completo com gravata e tudo, e logo me encontrei com o Dr. Pedro, (o censor) com quem eu já havia tido outros encontros, inclusive levando a atriz Eva Vilma para que ele dispensasse a presença de Lilian Lemmertz, que não podia comparecer por estar gravando para novela na Globo. Sabe o que ele disse sobre a montagem de Capozzoli? Que ela havia alterado o texto e que ele não iria permitir a sua apresentação. Eu contestei, dizendo que as alterações que ela havia feito da sua concepção como encenadora, que ela me havia informado e tivera o meu consentimento. Nem tanto, mas era o que tinha de fazer para salvar o espetáculo. Mas ele exigiu que se fizesse novamente o ensaio geral apenas para ele e eu. No final, ele perguntou o que havia achado. Eu respondi que tinha achado muito bom e que eu não iria interferir em nada. (CORREA em entrevista concedida ao autor em 15. fev. 2017)

O fato sobre esta situação é que dias depois, Alarico recebeu um chamado do censor para uma reunião, neste momento, veio à tona o motivo do veto da peça de Capozzoli:

Tem mais: Passaram-se alguns dias, eu estava ainda na Chefia de Gabinete do Prefeito, Dr. Pedro me telefonou e me pediu uma audiência reservada. Já pensou? É claro que eu concedi. Pois ele estava ameaçado de ser transferido da Paraíba e isso o desagradava. Pediu o meu apoio político. Veja só, onde eu iria buscar tanto poder pra interferir junto à Polícia Federal? Aí veio à tona a tal cantada que ele passara na atriz de Lourdes. Parece que era filha de um coronel do Exército daí de Campina. Mas a pressão foi contida e Dr. Pedro chegou à aposentadoria prestando serviço na Delegacia da PF aqui em João Pessoa. Eu não sei como, mas ele sempre me tinha um pouco de atenção quando se tratava de questões ligadas ao teatro. (CORREA em entrevista concedida ao autor em 15. fev. 2017).

O autor do relato acima ainda deixa dúvidas sobre o motivo alegado do veto da censura sobre o trabalho de Capozzoli; de qualquer forma esta situação ilustra bem o que poderia se definir como corriqueiro o abuso de poder no caso das autoridades militares. Também mostra como nessas situações adversas, pessoas comuns ligadas ao teatro contornavam a situação

¹⁹ Alarico Correia Neto é jornalista, autor, ator e encenador de teatro. Correio das Artes – LXIV – N° 7 – setembro/2013.

diante do técnico censor da federal, no caso de Alarico, travestir-se de “otoridade” com o terno foi o meio encontrado para que sua aparência exigisse respeito e, assim, conseguindo atenção necessária para convencer o técnico censor a liberar a peça. Segundo Alarico Correa Neto, a peça teatral que estava sob julgamento da censura recebeu o veredicto não por causa do conteúdo em si da apresentação, e sim porque uma atriz do grupo de Lourdes Capozzoli recusou uma cantada dada pelo censor. Este teria sido o motivo pessoal que quase levou a proibição da apresentação, mostrando que o critério de avaliação da censura se caracterizava pelo abuso de poder.

A forma que Capozzoli encontrou para convencer o censor foi com a ajuda de Alarico Correia Neto que na época já era jornalista e trabalhava para prefeitura de João Pessoa. Outros casos de enfrentamento com a polícia ocorreram durante o *Festival de Inverno*, no entanto, a posição de Eneida Agra Maracajá algumas vezes conseguia, por meio de conversa, convencer as autoridades a dar prosseguimento ao festival, como lembra Lopes:

Porque quem construiu o festival não interessava essa discussão, (Ideológicas de esquerda) porque essas pessoas não eram de esquerda nem de direita, mas elas eram da burguesia, então não estavam envolvidos com isso, não era comunismo nem também servia o exército, houve enfrentamento da Polícia Militar no teatro no Festival de Inverno, mas algumas das vezes que acontecia, mas, por exemplo: um cara do exército tinha respeito por Eneida Maracajá que era de família tradicional, é diferente o cara tá falando comigo, se fosse eu iria logo preso, a pessoa vai preso sem nem falar, mas aí o Festival de Inverno virou essa frente por uma circunstância, se você tem um bocado de inteligência no campo automaticamente vai ter essas discussões. (Entrevista concedida ao autor no dia 19. fev.2017).

O trabalho teatral de Capozzoli não se resume a apenas apresentações no pomposo edifício Severino Cabral, sob sua direção; o grupo Capozzoli apresentava as suas peças nas escolas da periferia, era a forma encontrada para que estes alunos tivessem contato com a arte. Dessa forma, temas politizados, literários e religiosos faziam parte do esboço do grupo. Todo este esforço era acompanhado da questão financeira, a falta de recursos para apresentação é algo com que Lourdes Capozzoli conviveu desde a época em que entrou para as artes até o ponto de sua vida pessoal ser atingida:

Então houve o momento que meu pai saiu de casa porque não aguentava mais, ele queria uma mulher que ficasse em casa, mas ele foi embora porque ela não parava, ela fazia teatro, fazia cursos, se reciclava e não parava, isso tomava muito tempo e meu pai por ser homem muito assim, (imitando o jeito do pai com autoridade) queria que ela ficasse em casa e na prefeitura, então meu pai proibiu e apesar de proibir um artista, minha mãe escolheu ser livre. (CAPOZZOLI em entrevista concedida ao autor em 14. fev.2017)

Na declaração de sua filha, Lourdes Capozzoli enfrentou desafios para fazer teatro tanto do dia a dia do artista com problemas financeiros para manter o grupo, quanto no seu lar

no enfrentamento com seu marido que se colocava contrário ao seu trabalho. Outro ponto em que deve ser feita uma leitura, é a sua experiência como funcionária da prefeitura municipal o que não deixa claro sobre a sua postura política, pois dá a entender que era uma simples funcionária que tentava sobreviver; em nenhum momento Sandra Capozzoli falou que Lourdes se colocava como de esquerda ou se tinha opinião a favor ou contra a ditadura militar, mas que seu trabalho se resumia a fazer teatro para crianças e as dificuldades e falta de reconhecimento na história do teatro campinense em detrimento de um grupo que sempre esteve à frente dos programas culturais.

Lourdes Capozzoli é um exemplo claro de exclusão da memória do teatro, apesar do seu momento ter sido intenso e extenso, a sua história ainda é pouco conhecida, pessoas como, Gilmar Albuquerque, Alana Fernandes, Fátima Ribeiro, Antônio Nunes e pessoal José Sereco, Valdez Brasil, Juscelino Bonavides, entre outros, tiveram participação no grupo da família Capozzoli.

Ao falar sobre o tipo de homenagem e reconhecimento que a cidade poderia proporcionar à memória de sua mãe, Sandra relata:

Minha mãe tinha condições de movimentar crianças, por exemplo: se ela visse esta rua cheia de meninos desocupados, ela fazia oficinas e chamava as crianças, envolvia e chamava todo mundo para pintar, para trabalhar, para fazer boneco, essa dedicação era o amor dela que ela tinha para com as crianças. Então se você pega uma sala de um certo departamento e coloca o nome de uma pessoa, eu acredito que aquilo deveria gerar o ensinamento daquela pessoa, não simplesmente colocar uma placa, acaba perdendo o sentido porque tem o nome da minha mãe, mas o que era para estar ali era os bonecos dela ou o trabalho dela. (CAPOZZOLI em entrevista concedida ao autor em 14. fev.2017)

Para Lopes, existe uma pequena parcela que comandou durante muito tempo os programas culturais e que ainda, estão forjando sua memória nos programas culturais da cidade, existem muitos outros que contribuíram sim, mas com a casta no comando, ficaram fora da história, este é um cuidado que Humberto Lopes lembra:

Então na história do teatro de Campina Grande existe esta casta que é um grupo de pessoas que tomaram conta da história do teatro, mas que existem muitas outras que não estão nessa história porque essa casta não fez tudo em Campina Grande, porque ela é elitista e selecionadora, por exemplo: Hermano José nunca me chamou e nunca me chamaria para fazer um espetáculo dele. Ora isso não é só lá em Campina Grande, ela se faz permanecer assim, grupo 'Quem tem boca' para se manter teve que sair de lá, porque esta casta quer permanecer nos holofotes, porque chega uma pessoa com espetáculo melhor do que o deles, mas eles não permitem que se apresente, burlam e estragam. (Entrevista concedida ao autor no dia 19. fev.2017).

E sobre sua decisão de fazer teatro de rua arremata:

Essa questão na arte não deveria existir isso porque não existe fórmula, não existe um jeito de fazer, então na época, por uma questão de visão política e de esquerda optei por fazer um teatro de rua. Então no teatro de rua você não se torna invisível, porque se assim fosse a cidade tinha me tornado invisível, porque eu não tava nessa casta, eu não era burguesia, eu sou de uma família pobre e vim lá no sertão do Ceará. Então eu ia me foder, mas na época eu não fiz o teatro de rua porque eu não tinha essa leitura não, era muito jovem isso aí foi depois que a gente começou a se destacar e viajar o Brasil inteiro, aí ganhamos visibilidade. (Entrevista concedida ao autor no dia 19. fev. 2017).

A escolha de Humberto Lopes de fazer teatro de rua é na realidade, uma alternativa encontrada para não depender da casta detentora da organização dos festivais, esta opção permitiu visibilidade do público que não frequenta teatro. É na rua que se encontram pessoas que vão e vem do trabalho, o sujeito do ponto de ônibus, o engraxate, o vendedor de bombom, todos aqueles que estão situados no universo da praça ou da rua, poderiam ver peças dos mais variados temas inclusive de conscientização política. Além da capacidade de tornar mais visível a uma parcela da sociedade sem acesso às artes controladas pela burguesia, o teatro de rua age a qualquer hora do dia, indo ao encontro do público.

Havia neste caso, pelo menos, dois caminhos para que o artista de teatro da cidade pudesse escolher para manter-se apresentado: ou dependeria da casta detentora dos festivais culturais ou simplesmente tomaria rumo para outra opção cênica, nesse caso, o teatro de rua. Os grupos que começaram em Campina Grande seguindo essa linha, como é o caso do ‘*Quem tem boca é pra gritar*’, foram encontrando um meio para sobrepujar as dificuldades de pequenos grupos de teatro na cidade. Para Lopes, se tivesse continuado a fazer teatro Elisabetano teria caído no esquecimento, como afirma:

Se eu tivesse na época, resolvido fazer teatro italiano, a gente tinha ficado no anonimato como fico um bocado de artistas. Hoje temos uma boa quantidade de livros publicados que citam o ‘Quem tem boca’ no Brasil. Dona Lourdes Capozzoli como ficou com Antonio Alfredo Câmara é apenas uma lembrança, o próprio Ademar. Então em Campina Grande tem uma briga de ego muito violento. Você se estabelecer como artista em Campina Grande é negócio de louco porque é uma luta de ego muito grande e todo artista tem o seu ego. (Entrevista concedida ao autor em 19. fev. 2017).

Quem viveu no meio teatral campinense na década de 1970 e 1980 conheceu diversos grupos de teatro, com diferenças políticas e econômicas, bem como a forma e estilo de espetáculos a qual mudava devido à diversidade de grupos artísticos. Os entrevistados como Sandra Capozzoli, Humberto Lopes e outros, lembram desta época com saudosismo, em vários momentos de suas falas tentam mostrar o quão importante foi a movimentação intensa desses grupos para formação pessoal dos indivíduos que posteriormente se aperfeiçoaram nas artes cênicas.

Ficou evidente nos jornais e também no depoimento destes narradores sobre esta época dos festivais de bairros que aconteciam nas SABs, festivais colegiais e o *Festival de Inverno*. Os diversos grupos amadores existentes contribuíram para o surgimento desta efervescência, que consequentemente deixou de existir.

Há pelos dois motivos abordados pela falência dos grupos da cidade apontados pelos entrevistados Walter Tavares e Humberto Lopes. O primeiro diz respeito à falta de investimento na cultura oriundo de políticos e empresários, que foi pouco a pouco minguando. O segundo, refere-se a elite que comandava a programação do teatro na cidade. Isso porque na década de 1980 uma nova atratividade passou a surgir na cidade: o maior São João do Mundo.

Quando o evento da festa junina passa a acontecer no espaço reservado do Parque do Povo, no mês de Junho, passa a atrair o maior investimento da verba pública e também a atenção dos patrocinadores, pois segundo Walter Tavares: “para o empresário, era melhor investir em um balão no Parque do Povo e fazer com sua marca seja vista por 1 milhão de pessoas do que colocar sua marca no Festival de Inverno onde o público é menor”. Será este o motivo do fracasso do festival dos anos que sucederam à ditadura militar?

Humberto Lopes apresenta uma visão diferente sobre o desvio da atenção do poder público dos programas culturais para a festa junina:

Então, ela (Campina Grande) não era mais um polo do algodão, não era mais um polo de agricultura e uma das coisas que eu acho importante é a saída para criar eventos, talvez, a única saída que Campina Grande vai fazer dentro desta percepção foi a criação do São João, neste caso aí, houve um erro, mas foi na condução política de destinar todas as atenções para um evento como este, eu acho complicado que o São João era pra ter se tornado um evento paralelo ao teatro e não algo que viesse a substituir os eventos do teatro. Daí, foi condução então o equívoco, está no processo o problema e não tá no São João. O problema tá em quem conduziu Campina Grande, a verba para patrocinar os eventos, não existia uma manutenção artística política nenhuma para poder manter isso. (Entrevista concedida ao autor em 19. fev. 2017).

A opinião divergente sobre a responsabilidade de a festa junina ser a responsável praticamente pelo banimento dos grupos teatrais não está diretamente ligada ao recorte temporal proposto neste trabalho, mas é citada aqui porque esta tenta ofuscar o segundo motivo mais palatável para explicar a queda na produção artística, pois segundo Lopes:

Teatro em Campina Grande sucumbiu porque ficou focado em apenas Eneida Maracajá e Hermano José e a tendência é morrer. Porque a produção de Hermano José, durante um período era importante, era moderna, então ele não se modernizou foi ficando para trás, foi ficando completamente caduco e as últimas coisas que ele fez eram muito ruins e muito fora da contemporaneidade, aliás nem da modernidade que já é uma coisa que já nasce velha. Então na arte no teatro a pessoa tem que ir fazer esse movimento, as

únicas pessoas fazendo parte da história, pessoa fazendo teatro ali, acha que tá fazendo o melhor trabalho, mas quando você se encontra com outras pessoas a gente percebe que pode melhorar, é isso que mantém o teatro vivo. Então é essa efervescência que vai tornar a cidade importante artisticamente como Campina Grande foi, todo mundo tava lá, todo mundo fazia o teatro. Então, hoje só tem o Festival de Inverno porque não se faz mais nada, acabou o colegial acabou o teatro dos bairros. Então, quando você focaliza tudo isso em apenas nessas pessoas, tudo morre, o teatro em Campina Grande morreu. (Entrevista concedida ao autor em 19. fev. 2017).

Essa é a questão final proposta por Lopes, “o teatro está morto”, em relação aos eventos que aconteciam antes, na efervescência entre os anos de 1970 e 1980. O São João não tem responsabilidade direta sobre o fim dos grupos teatrais, o que se põe é justamente a nocividade de um grupo fechado que comandou durante todos esses anos ditando os programas culturais da cidade, e isso vem sendo dito, exaustivamente, neste capítulo.

O grupo que não se renovou tornou toda aquela movimentação do teatro engessada e ultrapassada. A casta detentora de um dos eventos mais importantes para cidade é, talvez, a mesma responsável por praticamente o fim dela, pois o *Festival de Inverno* atual praticamente não conta com grupos da cidade, e a sede dos holofotes e de transitar no meio político e empresarial foi o que permaneceu essa casta unida e impenetrável, fazendo com aqueles que faziam teatro permanecessem longe até mesmo de reconhecimento e da história do teatro campinense.

O que se conta hoje sobre o teatro durante o período da ditadura militar tem certa coerência quando entendemos o que se passa com grupos excluídos da época. A elite política que também aprisionou a memória de um teatro resistente, aqui se faz entender que tipo de resistência foi esta; se este teatro é resistente contra o regime militar, esta é uma sentença não muito clara, não fica evidente que na memória oficial propagada pela elite política tenha feito um teatro engajado ou uma trincheira de esquerda. Pelo menos, a fala de Eneida Agra Maracajá, não faz menção a um teatro engajado pela ideologia de esquerda, mesmo quando sua fala diz: “fomos resistindo, muitas repressões, dúvidas, silêncios, descasos, repressões, indiferença dos poderes. Tudo isso transmutando o impossível no possível, fortalecendo a arte da resistência”. (Caderno de Divulgação do Festival de Inverno de 2015).

Esta parece se referir às dificuldades de realizar os programas culturais da cidade, devido à conjuntura do país, diante da falta de apoio financeiro e a ditadura militar. Além disso, trata dos enfrentamentos que se deram pela parcela marginalizada do teatro, sem recursos ou influência política para que, por meio de diálogo, pudessem convencer os técnicos censores de que os trabalhos poderiam acontecer normalmente.

A movimentação cultural da cidade, na década de 1970, deu-se por um grupo de pessoas ligadas à elite política local, eram pessoas que não tinham o interesse de fazer o teatro especificamente de esquerda como uma frente de batalha ideológica contra o regime vigente, a ditadura. À frente dos programas culturais estariam os “agitadores culturais” como é o caso de Eneida Agra Maracajá e seu círculo de pessoas ligadas à política, como o prefeito Evaldo Cruz e até mesmo o diplomata Paschoal Carlos Magno.

Por sua vez, pode-se afirmar que o projeto do *Festival Nacional de Teatro Amador (FENAT)*, e, posteriormente, o *Festival de Inverno*, não se caracterizam como a criação de pessoas ligadas à esquerda. No entanto, o Festival tinha a característica de reunir pessoas de várias regiões do país, este intercâmbio permitiu a confluência de ideologias que influenciavam os artistas locais como o caso de Humberto Lopes, muitas dessas discussões aconteciam na madrugada após os eventos longe dos olhos dos dirigentes do teatro campinense.

3.2. TEATRO DE RESISTÊNCIA: NAS MARGENS?

Durante o levantamento das fontes sobre parte da história do teatro campinense, nos deparamos na memória daqueles que viveram a arte, enquanto o regime militar a sufocava: “o teatro de Campina Grande é um núcleo de resistência contra o regime” (Entrevista concedida ao autor por Walter Tavares em 15. mar. 2016).

Mas que tipo de resistência? Sabemos que houve, sim, o trabalho da censura na cidade, sabemos que toda realização cultural deveria passar pelo crivo da intolerância, mas afirmar que o teatro campinense foi uma “trincheira” de resistência à esquerda está entre as questões que conduziu a pesquisa levando-nos a refletir que não fora bem assim. O máximo que podemos dizer é que alguns teatrólogos e peças foram diretamente censurados, inclusive, peça de teatrólogo próximo do governo municipal.

Um clima de medo e horror da repressão existia nos bastidores dos espetáculos, além da expectativa de agradar ao público, havia o temor dos militares. Havia um interesse daqueles que pensavam em fazer da arte, uma movimentação artística mais intensa, objeto de reportagens que discutiam a situação dos grupos cênicos e o teatro, como citado, a falta de financiamento para promoção de espetáculos. Houve várias tentativas de chamar atenção do poder público tornar o uso do Teatro Municipal mais efetivo, mais cuidado com o estado físico como também

atender às exigências de financiar artistas e grupos teatrais na cidade, só, assim, acreditava-se que a arte se desenvolveria com qualidade.

Notícias com enunciados provocativos sobre o teatro, ideias, sugestões, até mesmo pesquisas sobre o desenvolvimento deste tipo de cultura foram feitas e publicadas nos Jornais *Diário da Borborema*, *O Norte* e *Correio da Paraíba*. Foi proposto até mesmo que uma escola superior de teatro fosse instalada em Campina Grande, havia um anseio para que o desenvolvimento cultural pudesse colher frutos da movimentação intensa que iniciou.

Uma pesquisa sobre a implementação do curso superior de teatro realizada se mostrou animadora para os artistas. Segundo o professor Fernando Silveira, na palestra “*Ponto de Encontro*”, organizada pelo Departamento de Letras, tratou-se da criação de curso de teatro, pela Universidade Regional do Nordeste (URNE), essa proposta poderia colocar a cidade como a “capital do teatro no norte-nordeste”, (*Jornal Diário da Borborema*, 04. maio. 1976). Outra reportagem sobre o teatro levou em consideração a realização do FENAT, tido como um sucesso para a cidade.

E quanto à censura e à repressão durante o regime militar? Ao iniciarmos todo este trabalho, estivemos focados no quão prejudicial a censura foi aos palcos de teatro no Brasil, dado ao momento do governo ditatorial que aparelhou sistematicamente o regime, ou seja, criou órgãos de repressão comandado pelo Estado. Era comum história de repressão entre os artistas, seja do teatro, cinema ou rádio. A preocupação voltou-se para a realização de festivais e a censura que, durante a preparação destes eventos, estava presente.

No desenrolar de uma pesquisa, as metodologias empregadas e as fontes com as quais o historiador desempenha sua análise podem ser surpreendentes. Este foi o caso das manifestações artísticas da cidade; durante entrevistas, houve relatos sobre como a censura agia. Para se apresentar qualquer peça, uma cópia deveria ser enviada ao Departamento de Diversões Públicas (SCDP), entre outros casos, como por exemplo, para se encenar, algumas vezes, eram necessárias apresentações da própria peça aos censores.

Havia todo um esquema de censura preparado para tal fim, o medo de ser pego pelos militares aparece constantemente durante os relatos, como no final do *Festival de Teatro Amador em 1974*, quando todos os envolvidos no evento tiveram que prestar esclarecimentos no quartel, a mando do Major Câmara, ficando evidente que a vigilância da ditadura estava presente no teatro campinense.

Até o momento podemos dizer que há sim, uma atenção em tornar a cidade conhecida pela promoção dos programas culturais, e que à frente destas realizações estariam pessoas ligadas à elite política e cultural, os “agitadores culturais”. Também havia aqueles pequenos grupos artísticos que estavam situados fora do círculo desta mesma elite, que procuravam fazer espetáculos com pouco ou quase nenhum financiamento.

Dentre os eventos que chamam atenção nos bastidores nos primeiros anos de sua administração, o prefeito Evaldo Cruz que, mesmo sendo político da ditadura, desempenhou uma função para desenvolver os programas culturais da cidade, sobre isso Tavares afirma:

A ação dele de conseguir aprovação da censura era mais nos primeiros festivais. Havia uma produção cultural intensa na cidade independentemente de Evaldo Cruz. E também não houve uma ação tão rígida da censura em Campina Grande porque a maioria das peças não era de temática política. Não era esse o papel de Evaldo Cruz e as peças chegavam aqui liberadas. A ação dele era em relação aos festivais que concentravam debates culturais e políticos e por isso chamavam a atenção do regime militar. (Entrevista concedida ao autor em 04. mar.2016)

A “maioria das peças não eram de temáticas políticas”, talvez isso se deva ao fato de que tipo político o narrador está citando ou mesmo por meio de suas lembranças e o meio ao qual estava inserido no papel do teatro, mas que, de qualquer forma, esta declaração deixa a impressão de contradição com o que foi discutido no segundo capítulo deste trabalho, mas por estarmos representando a visão dos entrevistados em relação aos eventos, obviamente, não eram todos os grupos teatrais que expressavam indiferença em relação à ditadura militar, no entanto, existia uma pequena parcela que não concordava com este tipo de pensamento, como o caso de Humberto Lopes que buscava fazer teatro com pretensões de politizar o público.

O prefeito Evaldo Cruz é tido como o que mais investia na cultura campinense e isso não somente ao corpo cênico, mas também “Evaldo Cruz era o homem que nas linhas telefônicas buscava de Brasília e no Rio de Janeiro apoio financeiro para o teatro”. (Entrevista concedida ao autor por Walter Tavares em 04. mar.2016)

Abrandar a censura ou deixar claro que os programas culturais não apresentavam nenhuma ameaça ao poder vigente parecia ser o papel do “prefeito da cultura”, já que uma de suas características parecia ser a obediência cega ao regime. Outro ponto discutível sobre Evaldo Cruz é o título de prefeito da “cultura” encontrado em alguns jornais, na fala de alguns entrevistados e sobre isso é bom frisar que independentemente da ação da prefeitura, a movimentação cultural acontecia, os eventos e os espetáculos eram apresentados, e em virtude

desse ciclo de prestígios elitizados, a bajulação dos jornais ao prefeito da “cultura” ligado à ditadura rendia elogios.

3.3 AH, O TEATRO! A GRANDE TERAPIA DAS ALMAS. SOBRE OS TEATRÓLOGOS E A CENSURA

Para os agentes censórios, as peças teatrais que tivessem pensamentos de esquerda ou não estivessem de acordo com as práticas políticas vigentes, logo seriam descartadas. O exercício da censura política destacou o combate ao comunismo, ao socialismo e ao anarquismo (GARCIA, 2008, p.272).

Algumas peças teatrais em Campina Grande tiveram, de acordo com a censura, o “teor subversivo” a ser combatido. Peças com escritas com “provocações” políticas, que apresentassem lutas históricas com apologia ao comunismo, ou que apresentasse alguma atuação da ideologia de esquerda como a exaltação do regime do proletariado, estava sob pena da repressão.

Entre as peças que chamam atenção, pelo seu teor, analisaremos neste capítulo, *A casa de Irene*, de autoria de Evandro Barros, com enredo voltado para a Segunda Guerra Mundial. O autor procurou condenar, veementemente, o regime nazifascista.

O escritor de teatro e jornalista, Evandro Barros, nasceu em 21 de agosto de 1938, na cidade de São João do Cariri. Em Campina Grande, começou a trabalhar como locutor de rádio devido à característica grave de sua voz, também se destacou no teatro campinense em que sua habilidade não consistia em apenas escrever peças, mas também na atuação. Sua produção artístico-cultural foi marcada por temas humanistas e diversidade de gêneros, que resultou em cinco peças teatrais, 18 crônicas, 19 contos, 20 poemas e 101 episódios da série radiofônica *Contos que a noite conta*, na Rádio Borborema, de grande audiência na década de 1980.

Na sua infância, viu o seu irmão mais velho (José Elias de Queiroz Barros), servir durante a Segunda Guerra Mundial com a Força Expedicionária Brasileira. Enquanto isso, em casa viu a agonia de sua mãe que temia em ter a vida do filho ceifada pelo horror dos campos de batalha. Essa memória da guerra durante a infância de Evandro Barros permitiu que mais tarde, inspirada nas histórias contadas pelo seu irmão, escrevesse a peça teatral *A casa de Irene*.

Na adolescência, frequentava a Igreja Católica da Paróquia de São José localizada no bairro do José Pinheiro. O gosto pelo palco começou quando passou a encenar peças litúrgicas na própria comunidade. Em seguida, passou a fazer parte do grupo teatral do teatrólogo Raul Phrison que exerceu grande influência em sua carreira.

A peça intitulada *A casa de Irene* foi encenada em 26 de abril do ano de 1974, na sede da Equipe Social do bairro do Monte Castelo, tendo sido premiada. Como era no período de intensa censura, mesmo fazendo a apresentação no bairro local deveria seguir o rigor da lei e, como outras obras, teve de ser enviada para o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Este momento era de grande apreensão, pois a peça poderia ser recusada, ou pior, ser chamada de “subversiva”. O dramaturgo narra a tomada de Monte Carlo, Itália, quando as forças brasileiras venceram naquele campo de batalha as tropas nazifascistas ao som de Agnaldo Timóteo em *A Casa D’Irene*.

IMAGEM 2 - Capa da peça A casa de Irene

The image shows a document cover from the Brazilian Federal Police (D.P.F.) Ministry of Justice. The document is titled "A CASA DE IRENE" and is addressed to "EVANDRO ELIAS DE BARROS". It features a stamp from the "DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL" and a "DISTRIBUIÇÃO" table.

A CASA DE IRENE	DISTRIBUIÇÃO
EVANDRO ELIAS DE BARROS	

Fonte: Acervo pessoal (2017)

As páginas do documento enviado ao Departamento de Censura de Diversões Públicas foram analisadas pelo o técnico censor e devolvidas para apresentação com alguns cortes. Mesmo sendo uma peça para apresentação de um público da periferia, como é o caso da comunidade do Monte Castelo, a apresentação não poderia ter mensagens que pudessem por em risco a ordem vigente. No documento vistoriado, encontramos o carimbo do Departamento

de Censura em conjunto com a rubrica do técnico censor, todas as páginas apresentam essa característica mostrando que todo o conteúdo foi rigorosamente analisado.

A casa de Irene é composta por três atos na Itália em 1945, o cenário de toda a peça ocorre dentro da casa e da padaria onde se vê o forno. Neste cenário de guerra, a trama é marcada por traição e tragédia, ao som dos bombardeios, morteiros e metralhadoras. Os conflitos das batalhas mantêm a família unida apesar das desgraças e assolam o cotidiano das cidades italianas. A todo tempo, o clima de aflição está no ar da encenação, o medo constante faz-se presente na vida dos personagens.

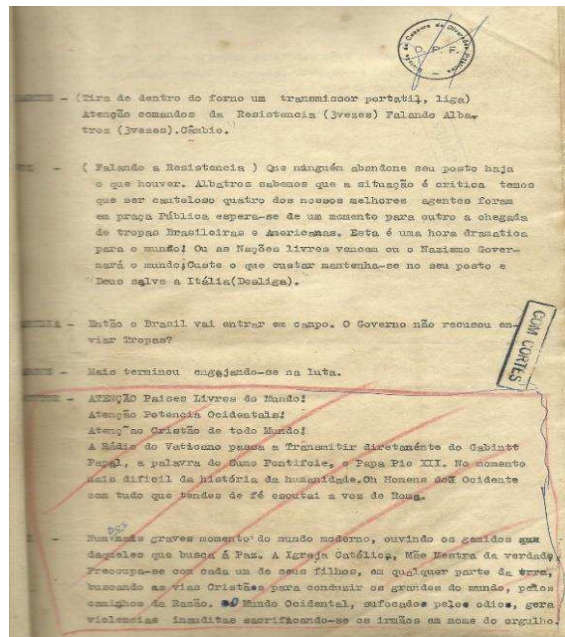
Dentre os personagens da tragédia estão Marcus, da resistência italiana, Marília, esposa de Marcus, Irene, filha do casal, André, filho do casal e cadeirante, Alvenio e Armando, ambos companheiros da resistência, Lola, Karine e Marizélia são da resistência, Alberto, pracinha brasileiro amante da Irene, Ralf e Von Ralf, comandantes da SS²⁰.

No primeiro ato da dramaturgia, o autor situa a condição dos personagens ao horror da guerra, Marcus fazendo parte da resistência italiana contra o nazifascismo luta para não ser descoberto; Marília não esconde a aflição, mas permanece esperançosa quanto ao destino da guerra. Na primeira cena, todos reunidos em casa esperam, por rádio, notícias do andamento das tropas, no entanto, é o momento em que as forças da resistência têm uma grande baixa quando quatro dos melhores agentes são encontrados pelos alemães e metralhados. Ouve-se a notícia pelo rádio de que os resistentes devem permanecer em seus postos.

Neste momento da peça, um trecho é censurado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. Buscamos reproduzi-lo na íntegra, no entanto, antes é necessário explicarmos o motivo da retirada destes fragmentos da peça original:

²⁰ Tropa de proteção nazista.

IMAGEM 3 - Peça A casa de Irene



Fonte: Acervo pessoal (2017).

Locutor - Atenção países livres do mundo! Atenção potencias ocidentais! Atenção cristãos de todo o mundo! A rádio do Vaticano passa a transmitir diretamente do gabinete papal, a palavra do sumo pontífice, o Papa Pio XII. No momento mais difícil da historia da humanidade. Oh! Homens do ocidente, com tudo que tendes de fé escutai de Roma.

Voz – Num dos mais graves momentos do mundo moderno, ouvindo os gemidos daqueles que buscam a paz. A Igreja Católica, mãe mestra da verdade, preocupa-se com cada um de seus filhos, em qualquer parte da terra, buscando as vias cristãs para conduzir os grandes do mundo pelos caminhos da razão. O mundo ocidental sufocado pelo ódio, gera violências inauditas sacrificando-se os irmãos em nome do orgulho. Nunca em tempo algum o homem saído das mãos de Deus, foi tão brutalmente sacodido pela violência. Unam-se as nações livres para combater as esferas de Hitler. O espetáculo da guerra em nome da honra ou conquista desenfreada a apresentam-se. Diante de Deus como desequilíbrio moral e em vão tentam os homens da paz por término a chacina de irmão que longe de se unirem pelos princípios fraternos submergem mais profundamente nas acharcas do ódio. Quem deseja que a estrela da paz desponta e se estabeleça sobre a sociedade, é preciso devolver ao homem, a dignidade que Deus lhe deu (concebeu) desde os princípios. E se quer voltar aos princípios da justiça que conduzem a paz se faz urgente despertar no mundo consciência de sua submissão a majestade da lei Divina como norma do reto pensar, e como regra de sã consciência a atividade. Filho do ocidente entrelaçai as vossas mãos sob a bandeira da paz do Cristo. A única paz que o mundo almeja. (p.4)

Não tivemos acesso ao laudo técnico da censura sobre a razão do referido trecho, no entanto, uma leitura mais cuidadosa pode nos ajudar a compreender os motivos do corte. O autor incide frases de efeito, apelo de mobilização contra as forças do “mal”, fazendo uma leitura para o contexto no qual foi encenado em 1976, dando a entender que o apelo conclamado pelo autor durante a dramaturgia poderia se referir ao presente vivido daquele ano

Voltando para a encenação do espetáculo, a cena volta com a invasão de soldados alemães comandada por Ralfe; a casa é invadida e vasculhada e acabam encontrando o rádio e documentos da resistência, quase todos foram assassinados, salvo Irene e André.

André, depois de ter sido metralhado nas pernas e viver na cadeira de rodas, vive nesta cena a sua segunda tragédia: ver os corpos dos seus pais estendidos banhados em sangue. Irene, por sua vez, promete vingança e passa a fazer parte da resistência italiana com um plano para assassinar nazistas.

Com o plano de vingança montado, Irene e mais três amigas vitimadas pela guerra, engajadas também na luta por vingança, Lôla, Karina e Marizelia, passam a amadurecer a ideia de resistência, fingindo-se de meretrizes, atraíam os alemães oferecendo serviços sexuais. Os soldados e oficiais do alto escalão da Gestapo que procuravam a casa de Irene, misteriosamente, desapareciam. O plano funcionou muito bem com 53 soldados alemães, assim que entravam na casa, as falsas prostitutas seduziam-nos e em um momento de desatenção eram assassinados com veneno injetado em suas veias, os corpos eram jogados no forno da padaria, restando apenas às cinzas.

A vingança das meretrizes foi um trabalho de eliminação dos oficiais da alta patente nazista, até que surge uma traidora entre elas, Karina, uma dos membros da Resistência é descoberta e confessa que realmente se deitara com o oficial alemão e contara todos os planos feitos pelas Resistências. Irene, Lôla e Marizelia temem por suas vidas, na casa começa uma acirrada e acalorada discussão que termina em tragédia, Karina é alvejada com um tiro de Irene que não suporta a traição. Nesse momento, oficiais alemães invadem a casa e um banho de sangue começa, todos são atingidos. O espaço gira em torno de uma cena horripilante, porém, comovente, com as rebeldes metralhadas.

Ao final do quadro, a horrenda cena acontece exatamente com a tomada de Monte Castelo pela Força Expedicionária Brasileira - Monte Castelo caiu! – anuncia Alberto ao entrar na casa de Irene, e, ao ver corpos ensanguentados, debruça-se sobre o corpo de Irene que ainda respira ofegante e consciente, porém, muito ferida. Ao ser tomada nos braços e levantada por Alberto, Irene o chama de meu amor e fala de ir ao Brasil, Alberto consola e diz que vai ficar tudo bem. Ao caminhar em direção porta, Alberto é alvejado juntamente com Irene pelas costas por um oficial alemão ainda vivo, findando assim a tragédia *A Casa de Irene*.

Nesse sentido, as peças teatrais eram submetidas à censura prévia, os trabalhos deveriam ser analisados, sofriam cortes ou eram modificados para ser liberados. Entretanto, em alguns casos há peças liberadas para encenação mesmo com a inserção de um discurso político, como é o caso da peça teatral de Hermano José, com o longo título: *Essa justiça cega ou o martírio de João Vermelho*.

Na década de 1970, a carreira teatral de Hermano José estava centrada no círculo da elite política que comandava os programas culturais de época. O teatro de Hermano José era oficial, o teatro do poder vigente, sua influência era tal que foi indicado para ser diretor do Teatro Municipal Severino Cabral em 1977 pelo prefeito Enivaldo Ribeiro²¹, outro político às diretrizes ditatoriais.

No entanto, não está claro o posicionamento do teatrólogo sobre as questões políticas, já que o mesmo além fazer parte da elite política, tinha o consentimento dos governantes do regime militar para fazer teatro. No trecho da entrevista ao jornalista Celso Pereira do *Jornal da Paraíba*, Hermano José quando diretor do Teatro Municipal, afirmou:

A diferença daqueles dias para hoje, graças a Deus é enorme. Em dez anos, tudo mudou para melhor. Tínhamos ânsia de conhecimentos e estávamos totalmente desligados e desinformados do que se fazia em matéria de teatro, no resto do Brasil. *Líamos Brecht*²² e *Stanislavsk*²³ mas tínhamos dúvidas atroz, e as autoridades ignoravam nossa existência. Agora, pelo menos, muitos dos nossos amadores já viajaram muito e até aqui em Campina, através dos festivais, tivemos contatos com autoridades teatrais e grupos experientes. *E as autoridades governamentais dão-nos tanta importância que temos um curso Permanente de Teatro*. (JORNAL DA PARAÍBA 22. mar. 1977. Grifo nosso)

A postura política de Hermano José é, no mínimo, ambígua neste momento, ao afirmar que teve influência da leitura de Brecht e Stanislavsk, e ao mesmo tempo faz alusão às autoridades governamentais. Sabe-se que o ciclo ao qual estava inserido era parte da elite política local, o Grupo Experimental de Várias Artes (GEVAR), comandado por ele, era o grupo

²¹Prefeito Enivaldo Ribeiro foi prefeito de Campina Grande (31. jan. 1977 a 31. jan. 1983), pelo partido ARENA.

²²Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, romancista e poeta alemão, criador do teatro épico antiaristotélico. Sua obra fugia dos interesses da elite dominante, visava esclarecer as questões sociais da época. EugerBerthold Friedrich Brecht (1898-1956) nasceu em Augsburg, no estado da Baviera, na Alemanha, no dia 10 de fevereiro de 1898. Começou a escrever ainda jovem, publicou seu primeiro texto em um jornal em 1914. Cursando Medicina, trabalhou em um hospital em Munique durante a Primeira Guerra Mundial. A paixão pelo teatro impulsionou a vida de Brecht. Em 1918 escreveu as peças “Tambores da Noite” e “Baal”, que foram encenadas em Munique. Extraído do site: https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/, acessado em 20. mai. 2017.

²³Constantin Stanislavski nasceu na cidade de Moscou em 5 de janeiro de 1863 e desde muito cedo teve seu primeiro contato com o mundo das artes. Vindo de uma família de comerciantes abastados, seu pai construiu um pequeno teatro dentro de sua própria casa, onde havia apresentações de peças para o seletor grupo de amigos da família, bem como encontros de intelectuais conhecidos da época. Extraído do site: <http://www.infoescola.com/biografias/constantin-stanislavski/> acessado em 2017.

de artes que tinha maior patrocínio ligado à Universidade Federal da Paraíba (UFPB), além da indicação de Eneida Agra Maracajá para representar Campina Grande no Festival de Arcozelo.²⁴

Hermano ainda dirigiu grupos de teatro no Colégio Estadual da Prata e realizou um seminário de Teatro Amador em conjunto com a Universidade Federal de Paraíba (Jornal da Paraíba 22. Mar. 1977).

Então para quem se diz leitor de Brecht, um autor conhecido pelo perfil ideológico ligado às questões sociais, e à tradição Marxista e apresenta em conformidade com poder vigente, mostra-se uma disparidade, uma incongruência tamanha.

Além disso, em 1977, momento em que coincide ainda com a repressão às instituições militares, de acordo com suas palavras, há uma exaltação à “ajuda” do governo em manter um curso de teatro na cidade. Apesar de perfil ambíguo de Hermano José, a peça escolhida para análise está inserida no contexto da abertura política do país.

A peça teatral *A justiça cega ou o martírio de João Vermelho* traz aos palcos um tema político da injustiça social voltada para as camadas mais pobres da população. Ao escrever, o narrador dispõe de liberdade inventiva. A escrita não trabalha só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino possível do imaginável (BOSI, p.121).

Essa é uma característica de quem escreve o uso da imaginação para criar a trama social e colocar as vontades e os desejos de quem às escreve, o tema vai de acordo com a intencionalidade e motivação. A escrita pode denunciar, esclarecer, enaltecer e as palavras podem ensinar por gerações, o que se faz da escrita parte da intencionalidade de cada autor.

Hermano José era jornalista, com especialização em São Paulo, professor, teatrólogo e museólogo. Também foi diretor do *Teatro Municipal Severino Cabral*, escreveu diversas peças e é detentor de prêmios nacionais. Veio a falecer no dia 24 de novembro de 2014, depois de uma parada cardíaca no Hospital Antônio Targino em Campina Grande.

Sua vida artística recebeu influência de seu pai o conhecido ator e jornalista José Bezerra de Lima ou como era conhecido “Zé Bezerra”. Ator de radionovelas na década de 1960, pela *Rádio Borborema*, apresentou também o programa “Bom dia Nordeste”, durante muitos anos.

²⁴ Aldeia de Arcozelo ou Centro Cultural Paschoal Carlos Magno – RJ, organizou em 1975 um Festival de Teatro com participação de artistas de todo o Brasil incluindo de Campina Grande. O grupo de teatro enviado por Eneida Agra Maracajá estava sob a direção de Hermano José.

Teve principal influência na vida de seu filho que lhe deu condições necessárias no meio político e artístico para seguir carreira.

Essa justiça cega ou O martírio de João Vermelho foi em escrita em 1984 e enviada para censura prévia da Divisão de Censura de Diversões Públicas, não havendo partes censuradas, mas não porque está isenta do discurso político, afinal a peça trata “dos atos injustos contra os economicamente desvalidos e marginalizados que continuam a ocorrer até hoje”.

Com a aprovação do departamento de censura e obedecendo a estética teatral, *Essa justiça cega ou O martírio de João Vermelho* foi encenada no ano seguinte de sua aprovação. Apesar de se “basear no fato real”, o autor não pretendeu fazer um relato histórico ou documental, frisou que era apenas um trabalho artístico.

A inspiração para escrever a peça veio a partir das memórias de sua avó, a senhora Ambrosina Correia da Costa, por meio da memória testemunhal e da pesquisa documental das crônicas de Hortênsio de Souza Ribeiro²⁵. Além da consulta as referências de José Joffily²⁶ e de recorrer ao professor William Tejo, conseguiu ter o bastante para recriar a situação trágica do João Vermelho sem penar nas contradições históricas.

Diante destas concepções, o autor vai à pesquisa documental e utiliza da liberdade inventiva da arte para constituir a dolorosa história do marchante João Vermelho. Por meio deste trabalho observamos os valores que denunciam a injustiça feita a um homem de “bem” acusado de assassinato, sua confissão arrancada mediante a tortura ao qual foi subjugado pelo delegado da cidade.

Nesta trama o autor descreve a tortura imposta ao marchante por meses a fio, arrasado fisicamente e psicologicamente por um crime que não cometeu. O enredo gira em torno de questões de valor à vida, à liberdade e ao despotismo desenfreado cometido pelas autoridades da cidade. O autor procura explorar uma força catalisadora da vida em sociedade, os seus valores. O que está em julgamento na peça pelo autor é a forma como a sociedade campinense do pequeno burgo algodoeiro se dispõe a aceitar a injustiça. O narrador procura resistir contra

²⁵Hortênsio de Souza Ribeiro “nasceu em Campina Grande no dia 3 de Janeiro de 1985, filho de João Maria de Souza e de Minervina de Miranda Lima. Escritor, advogado e jornalista.” Sua obra conhecida é póstuma, o livro ‘Vultos e Fatos’ 1979. <http://cgretalhos.blogspot.com.br/2016/01/31-de-janeiro-aniversario-de-hortensio.html#.WMAvWfnyvIU> acesso em 08.mar.2017.

²⁶José Joffily Bezerra de Melo nasceu em Campina Grande no dia 25 de Maio de 1914. Foi advogado, Jornalista, funcionário público e publicou mais de 10 livros de investigação histórica, como por exemplo, “Revolta e Revolução 50 anos depois”, lançado em 1980. <http://cgretalhos.blogspot.com.br/search?q=Jos%C3%A9+Joffily+#.WMAw4fnyvIU> . Acesso em 08.mar.2017.

a tirania feita ao marginalizado. Nela, é possível detectar nesta referência a tensão que torna a escrita resistente que crítica e questiona o modelo de sociedade.

A peça teatral *Essa justiça cega* foi encenada em três atos no ano de 1985, com forte apelo emocional, trazendo ao público a vida de um personagem injustiçado protagonizado pelo ator Evandro Barros.

A peça é situada em Campina Grande, Paraíba, no ano de 1915 no ciclo do algodão com a chegada do trem pela *Great Western*. A trama se desenvolve nos cenários do rancho de tropeiros de Rosa Baracho, a livraria “*A Campinense*”, a sala do casebre de João Vermelho, o salão do colégio de Pedro Luna, o muro traseiro do cemitério, a sala da tortura da cadeia e a cela.

Foram 21 personagens para compor a história, alguns nomes foram conservados outros criados para auxiliar na desenvoltura da trama. Entre eles estão os nomes de Rosa Baracho, mulher madura, proprietária do rancho de tropeiros, Gervásio, tropeiro de idade madura, amante de Rosa, Zé Alves (José Alves Sobrinho) o jovem jornalista, Hortênsio Ribeiro, Severino Pimentel, Severino Procópio e Evaristo Gondim, eram advogados e intelectuais, Edite e Ana, irmãs e adolescente, D. Maria, “quarentona”, esposa de João Vermelho, João Vermelho (João Pereira da Silva), 40 anos, ex-seleiro, marchante de bode e ovelhas, Juvino, pai de Ana e Edite, Pedro Luna, professor e subdelegado, Sinhô do lixo, coletor de lixo da cidade, Isaiás de Lima, companheiro de Pedro Luna e sinhô do lixo, Néco, garoto de 12 anos, afilhado de Pedro Luna, Amâncio, tropeiro jovem, delegado, soldado 1 e soldado 2, por fim, a Branca, garota de 9 anos, filha adotiva de Rosa e Gervásio.

Em resumo, contam-se, nos idos de 1915, que a cidade vivia seu período de expansão comercial devido à produção de algodão. Pessoas de diversas localidades procuravam em Campina Grande oportunidades de emprego e enriquecimento, os tropeiros utilizavam este ponto como um entreposto entre litoral e sertão. Neste lugar, mostrou-se potencial econômico mudando o cenário urbano e o modo de vida das pessoas da região.

No enredo da peça conta-se que havia entre os habitantes, um sujeito chamado Zé Alves, jornalista e dono de uma “língua afiada” que desafiava na sua coluna jornalística a política local. No encontro de intelectuais na livraria *A campinense*, Hortensio Ribeiro comenta sobre a coragem do jovem jornalista pela coluna pronunciada no jornal ‘*Correio Campina*’: “todos nós elogiamos sua coragem”. Mesmo escrevendo no jornal do prefeito, é preciso ter “tutano” para

denunciar as desordens de grupos de “costas quentes”. Foi justamente esta coluna que desencadeou o desentendimento com Pedro Luna.

Em outra cena, era de costume os amigos se reunirem para confraternizarem no casebre de João Vermelho, o ambiente é animado com música e cachaça com a presença, além do dono da casa, de sua esposa D. Maria, das moças Ana e Edite, Procópio Pimentel, Evaristo e Zé Alves.

No desenrolar da história, Pedro Luna com sede de vingança pela coluna publicada tocaia as idas e vindas de Zé Alves à casa de João Vermelho. A coluna publicada pelo jornal o deixou enfurecido, com autoridade de subdelegado e querendo lavar a honra de sua imagem, resolvendo dar uma lição no jovem jornalista. Sabendo das andanças do jovem, marcou com o Sinhô do lixo e Isaias Lima no local a fim de dar um basta na ofensa. Às onze horas da noite, quando Zé Alves sai de mais uma cantoria da casa do amigo marchante, à espreita se encontravam munidos de cacete e punhal, atacam, vitimando o rapaz que agoniza até a morte.

(aparece o vulto de Zé Alves que vem assoviando. Aproxima-se do local onde os homens se encontram. Erguem-se os três, rapidamente, e ouve-se a pancada do cacete, o grito de Zé Alves e sua queda. Durante a cena do assassinato, o garoto geme, como quem quer gritar durante o pesadelo e não consegue. As cacetadas sucedem, e os golpes de punhal. Ouve-se muito mais do que se vê. Enquanto massacram o jornalista, os homens emitem improperios surdos. Finalmente cessam a violência)

Pedro Luna – (Ofegante) – Que magrelo forte! Parece que ainda está mexendo. (Ouve-se mais golpes)

Pedro Luna – Pronto, Zé Alves. Você agora vai escrever “mofinas” no inferno! (HERMANO JOSÉ, trecho da peça teatral *Essa justiça cega ou o martírio de João Vermelho*, p.19, 1984)

O garoto Néco vaga pela casa com insônia quando ouve os passos do seu padrinho Pedro Luna e de seus comparsas, comentando sobre o crime. O garoto Néco ouve tudo às escondidas e guarda angustiado para si.

No dia seguinte, segue-se o burburinho entre a multidão em volta do corpo inerte e sem vida do pobre rapaz: aparência machucada descrita no horror e na crueldade do assassinato.

O rapaz era bem visto pelos amigos e alegre, cheio de vida, tem sua vida ceifada e choca a pequena cidade. O delegado com ar investigativo sonda entre as pessoas as possíveis suspeitas de tal atrocidade, até chegar em Ana e Edite, duas adolescentes “avoadas” que resolvem incitar o delegado que capciosamente pergunta sobre a vida de Zé Alves. As duas moças “batem com

a língua nos dentes” insinuando que o jovem rapaz mantinha uma relação amorosa com mulher casada, no caso a esposa de João Vermelho.

A barbaridade era intensamente comentada pelas ruas da cidade até o velório; João Vermelho chocado com o crime não tem a oportunidade de prestar a última homenagem ao seu amigo, policiais chegam a sua porta com o ultimato do delegado para comparecer à delegacia; sem entender e desorientado, seguiu com os soldados. A partir de então, a vida do marchante segue o roteiro da injustiça sendo o principal suspeito da morte do seu amigo. O delegado começa a maratona de interrogatório, João Vermelho surpreso com a acusação achava que tudo aquilo era loucura, enquanto do lado de fora a notícia de que o delegado havia encontrado o suspeito rondava a cidade.

(João Vermelho está diante do delegado ladeado pelos soldados).

João Vermelho – Eu já lhe disse que não fui eu, Seu Delegado. Eu não tinha motivos para matar Zé Alves.

Delegado – Será que não tinha mesmo João?

João Vermelho – Seu Delegado, eu não sou homem de matar ninguém. A única coisa que eu já matei na vida foi bode e ovelha. (HERMANO JOSÉ, trecho peça teatral *Essa justiça cega ou o martírio de João Vermelho* p.32, 1984)

Para o delegado, as motivações que levariam ao crime estariam na relação amorosa espalhada pela fofoca, o marchante não sabia dos comentários a respeito de sua mulher até o brutal interrogatório.

Delegado – o que você como todo marido, foi o último a saber: o namoro de sua mulher com Zé Alves. (João Vermelho ficou mudo com a surpresa).

João Vermelho - (se levantando e gritando no auge de sua indignação) – é mentira! É falso testemunho!

Delegado – Está me chamando de mentiroso?

João Vermelho – Seja lá quem inventou essa história, é um bandido mentiroso! (O delegado esbofeteia João Vermelho por diversas vezes) (p.33)

Os dias seguiram e João Vermelho foi preso, os bofetes e as humilhações continuavam por dias e meses a fio até o injustiçado marchante confessar o crime que não cometeu: “Corno sem vergonha nem o cipó-de-boi faz esse desgraçado confessar” (p.37). Cansado dos socos e pontapés a tortura segue destruindo o pobre homem que assina sua confissão. Do lado de fora da cadeia, sua esposa e filhos penam de fome e D. Maria não consegue ver seu esposo por meses. Mesmo diante da confissão a tortura não cessa; por dias seguidos o preso era alimentado com pouca água e bacalhau, a cela na qual se encontrava não tinha luz, constantemente os guardas justificavam que este tratamento era para assassinos.

Pedro Luna e seus comparsas tinham se safado das suspeitas do assassinato, continuavam a vida por suas festas sem quase crise de consciência, enquanto João Vermelho não entendia tamanha injustiça, apodrecia na cadeia perdendo a visão a cada dia devido aos maus tratos. O garoto Néco que sabia de toda a verdade adoecia da consciência por não contar a verdade, era o seu padrinho que tanto lhe demonstrava empatia com o assassino.

Certo dia, Pedro Luna, Sinhô do Lixo e Isaías Lima foram presos por excessos de desordem em uma dessas festas que aconteciam à beira do riacho na serra de Fagundes. Na livraria *A Campinense*, os intelectuais conversam sobre o assunto, sem saber o real motivo da prisão dos desordeiros. O garoto Néco aparece à porta e escuta a conversa, espantado: - Como meu padrinho foi preso? O garoto sai correndo até a delegacia e falou para o primeiro guarda que encontrou que o padrinho dele não matou o Zé Alves sozinho que havia outros dois também. O guarda atônito chamou o delegado. Foi assim que depois de 18 meses de tortura e cego saiu o marchante João Vermelho da prisão.

Nas considerações finais da peça, o autor acrescenta o desfecho real do acontecido, descrevendo toda a tortura bestialmente a que foi submetido o João Vermelho e incide a questão à plateia: Será que a justiça foi feita? E na voz do Narrador:

Passados treze anos, em 1928, portanto, um deputado requereu na Assembléia Legislativa, uma pensão que reparasse o grande erro. O projeto foi aprovado, mas o então Presidente da Paraíba, João Pessoa, não chegou a sancioná-lo. Passaram-se sete anos, e o deputado João Vasconcelos, tornou a requerer à pensão que novamente foi aprovada e desta vez sancionada pelo governador Argemiro Figueiredo. Cem mil réis por mês, que eram suficientes para o cego João Vermelho, 61 anos de idade e 20 de mendicância, manter sua família acrescida de três filhos. Estaria a justiça sendo feita? (HERMANO JOSÉ, trecho da peça teatral *Essa justiça cega ou martírio de João Vermelho*, 1984)

Utilizando recurso técnico da dramatização de dividir a peça em atos, o autor conseguiu deixar uma mensagem à plateia das injustiças infringidas ao homem pobre sob falsa acusação. Dentro desta operação escrita do dramaturgo, evidencia que a mensagem que não pode ser passada despercebida, a história do marchante injustiçado remonta a época do coronelismo no Nordeste, o ciclo do algodão e do desenvolvimento econômico trazido pelo trem. No entanto, essa mesma história foi apresentada 60 anos depois no contexto político completamente diferente.

Essa justiça cega ou o martírio de João Vermelho foi enviada para análise da censura, mas não teve trechos cortados pelo Departamento de Censura da Polícia Federal. Na peça, consta o carimbo de autorização para apresentação do espetáculo encenada para o público em

1985, já no contexto da abertura política e da redemocratização. O Departamento de Censura já não tinha mais a rigidez da década anterior, por isso, as peças teatrais passaram a ser aprovadas cumprindo o critério de análise. Apesar de não ter tido cortes, a peça *Essa justiça cega ou o martírio de João Vermelho* trouxe ao público grande comoção por se tratar de um homem injustiçado e torturado.

Os temas citados pela dramaturgia do espetáculo oferecido abordaram questões que estariam inseridas no governo da ditadura como, por exemplo: o autoritarismo, a tortura e o mal-estar social com o pobre revelado pelo tratamento do autoritarismo do delegado ao João Vermelho. O primeiro parágrafo das concepções do autor reforça esta ideia: “para fazer lembrar que os atos de injustiça contra os economicamente desvalidos e marginalizados, continuam a ocorrer até hoje”.

Para citar sobre o seu lado político do autor, sobre o texto de Jean Tardieu:²⁷

Na experiência do dramaturgo francês com a “relatividade do comportamento social”, utilizando-se da inversão das chamadas “boas maneiras”, vimos a analogia com a surrealística realidade brasileira, em que a inversão dos valores não diz respeito à etiqueta, mas a fatos sociais mais importantes, como os “modi vivendi” das classes. Na nossa concepção cênica, o salão da Sra. Santa-Aqui passa a refletir o dia-a-dia das elites brasileiras, mergulhadas no non sense das discussões estereis, enquanto o país desaba. (HERMANO JOSÉ, Cartilha de apresentação da ‘Um gesto por outro’)

Outra peça teatral bastante comentada na época em que foi apresentada no *Teatro Municipal Severino Cabral* foi *O censor federal*, de Lourdes Ramalho que, por sua vez, satiriza a ação da censura. Na peça, a autora usou sua história para mostrar o cotidiano dos artistas diante dos técnicos censores e o papel burocrático destes de realizar as vistorias de apresentação das peças teatrais.

A peça teatral sob análise neste trabalho é *O Censor Federal*, da professora Lourdes Ramalho, que ao longo de sua carreira produziu intensamente perto de uma centena de textos. Vinda de uma família de artistas e educadores, Lourdes Ramalho teve influência de seu bisavô, violeiro e repentista, mãe professora e dramaturga, tios atores, cordelistas e violeiros. Durante

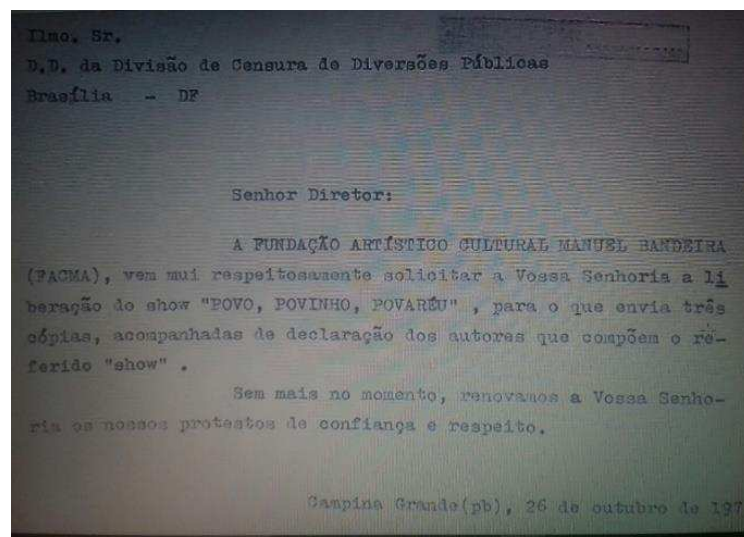
²⁷(Saint-Germain-de-Joux de 1903-Créteil, 1995) poeta e dramaturgo francês. Ele foi lançado pela publicação de seus primeiros poemas na *Nouvelle Revue Française* em 1927. Suas ofertas de poesia com questões filosóficas em um tom não sem ironia. Eles enfatizam seus poemas escritos entre 1938 e 1961, coletados na *Hidden River* (1968). Como um dramaturgo, suas peças são caracterizadas por brevidade e jogos de linguagem, aproximando-se, por vezes, o teatro do absurdo de Ionesco e Beckett: *Câmara Theater* (1955), *Poemas para representar* (1960), *Uma noite em Provence ou palavra e choro* (1975) e *a cidade sem sono* (1987). Ele ganhou o Grande Prêmio de Poesia da Academia Francesa em 1972 e o Grande Prêmio Nacional de Literatura em 1993. Em 1989 publicou suas memórias *vêm para o Sr. Jean*. Ele traduziu Hölderlin. Informação extraída do site <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tardieu.htm> acessado em 21. mai. 2017.

sua infância, teve o melhor da educação do sertão do Jardim do Seridó. Sua dramaturgia está “comprometida com a problemática social brasileira, se desdobra à procura das raízes ibéricas nordestinas, tais como trazia à tona um jogo relacional de domínio/submissão entre o feminino e masculino” (ANDRADE, 2011, p. 39). O alcance de seu trabalho é reconhecido pelo teatro amador de várias regiões brasileiras sendo premiada em inúmeros concursos, inclusive na Europa, em Portugal e na Espanha.

Dentre as peças mais conhecidas da teatróloga temos: *A feira*, premiada peça que tem como referência a feira de Campina Grande; *Fogo-Fátuo* que teve partes cortadas pela Divisão de Censura, e sobre esta não tivemos acesso ao conteúdo censurado, tendo sido apresentada no *Festival de Inverno* de Campina Grande do ano 1978 com cortes, o monólogo *Guiomar sem rir e sem chorar*, a peça *A Eleição*, dentre muitas outras.

A peça *Povo, Povão, Povaréu* foi enviada para análise da censura em três vias no dia 26 de outubro de 1973, pela própria Lourdes Ramalho, quando esta, ocupava a presidência da Fundação Artística – Manuel Bandeira (FACMA)²⁸, como mostra a imagem abaixo da declaração enviada D. D. da Divisão de Censura de Diversões Públicas:

IMAGEM 4 - Declaração ao DCDP



Fonte: Arquivo Nacional (2017).

Não tivemos acesso ao conteúdo da peça e, por isso, não teríamos como analisar os textos. A fonte mostra a avaliação técnica dos censores, o laudo pericial é enfático quanto ao

²⁸ Fundação Artístico – Manuel Bandeira (FACMA) era localizada na rua João Tavares nº 490, Campina Grande – Paraíba. Entidade fundada com o objetivo de incentivar a cultura, revelando artistas e formando grupos teatrais, ensinando técnicas de teatro.

veto. Neste período de intensa repressão, os três técnicos da censura não liberaram o texto porque não continha clareza e a falta de documentação como os depoimentos dos autores. Abaixo, encontramos a avaliação das três vias e os pareceres de três técnicos censores:

Procedendo ao exame censório da peça em questão, verifiquei haver alusões a depoimentos, os quais não estão implícitos no texto, impossibilitando de emitir o parecer, peço a devolução a parte interessada para que se processe a devida regulamentação. Brasília 12 de novembro de 1973. Ivélcio Gomes de Andrade – Tec. Cens.

O texto mereceria alguns cortes, porém, conforme indicação, deverão ser exibidos slides e gravações que exigirão enorme cuidado por parte deste serviço, pelo o que opino pela não liberação desta peça até ulterior esclarecimento a respeito de tais aspectos. Brasília 8 de novembro de 1973. Dalmo Paixão – Tec. Cens.

Trata de uma peça onde a autora tenta fazer o público refletir sobre os problemas atuais, sendo que as idéias apresentadas são vagas e indefinidas. E por está faltando os “depoimentos” peço a devolução a referida peça a parte interessada a fim de que, após a complementação, se possa fazer o exame mas aprimorado. Brasília, 08 de novembro de 1973. Valmira de Oliveira – Tec. Cens.

O número do parecer: 10280/73 define como o laudo pericial da Divisão de Censura, segundo o laudo:

IMAGEM 5 - Parecer do Departamento de Censura

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS	
Parecer Nº <u>10280/73</u>	
Título: <u>BOYO, BOYENHO, BOVAREU - Auto: M^o de Lourdes Rana</u> <u>lho e outros.</u>	
Classificação Etária: <u>--X--</u>	
Espécie: <u>Peça Teatral</u>	Com cortes: <u>--X--</u>
Boa Qualidade: <u>--X--</u>	Livre P/Exportação: <u>--X--</u>
Dublado: <u>--X--</u>	Legendado: <u>--X--</u>
Vedada a Exploração Comercial: _____	
Cenas: <u>--X--</u>	
Época: <u>Atual</u>	Gênero: <u>Musical</u>
Linguagem: <u>Comun, simbólica, de reflexão.</u>	
Tema: <u>Social.</u>	
Personagem: <u>Simbólicos, idealistas, as vezes cômicos.</u>	
Mensagem: <u>Indeterminada, ora apresentando alguns aspectos negativos.</u>	
Enredo: <u>Montagem dos textos, poemas, depoimentos, informações recolhidas de autores bastante conhecidos, músicas folclóricas e regionais.</u>	
1 - Cortes: <u>--X--</u>	
Trata-se de uma peça onde a autora tenta fazer o público refletir sobre os problemas atuais, sendo que as idéias apresentadas são vagas e indefinidas.	
2 - Conclusão: <u>--X--</u> por está faltando os "depoimentos", peço a devolução a referida peça a parte interessada, a fim de que, após a complementação, se possa fazer o exame mas aprimorado da mesma.	
Brasília, 08/11/73 Valmira de Oliveira - Tec. Censura	

Fonte: Arquivo Nacional (2017)

Entre a decretação do AI-5 e todo o período da década de 1970, a censura alcançou o auge do corte de peças teatrais, os motivos pelos quais se alega para tal atividade são inúmeros

e nem sempre os censores entravam em consenso sobre o que deveria vetar, como a peça passava pelo visto de três técnicos censores, poderia ser que a mesma peça fosse vetada, mas com várias conclusões diferentes. Até mesmo vale ressaltar o tipo de olhar que estes tinham sobre o trabalho de ler os textos e de se referirem ao texto com certos termos que para eles, pareciam preocupantes. Eram levados em consideração a linguagem, os personagens, as cenas, o gênero, época e o tipo de mensagem destinada ao público. Feita toda essa vistoria, o censor dava o seu entendimento sobre o assunto abordado no texto. A alusão ao veto das peças é tema satirizado no texto *O Censor Federal*.

A peça teatral *O Censor Federal* é do gênero comédia que satiriza a situação do elenco em frente ao censor, tentam ensaiar a peça antes da estreia. Dentre os personagens, encontramos os seus respectivos atores: Diretor por Emilson Formiga, Censor com Alexandre Araújo, Autora atuando Carmita Araújo, Jornalista feita por Guadalupe de Oliveira, Herói feito por José de Arimatéia, Heroína encenada por Walter Tavares, Atriz por Alana Fernandez. O cenário é o próprio palco do teatro. Uma característica que podemos observar neste texto é que traz a encenação da situação do teatro dentro do teatro, ou seja, a história do grupo de artistas com dificuldades de encenação que deve receber o censor federal para vistoria utilizando o próprio teatro físico como cenário da história.

IMAGEM 6 - Cartilha de apresentação



Fonte: Cartilha de divulgação da peça *O Censor Federal*, 1983

Sobre a peça, Walter Tavares afirma:

Com o título na agradável ao cenário artístico, a escritora Lourdes Ramalho Construiu seu novo espetáculo - uma sátira política – que aos olhos dos festivos pode ser acusada de reacionária. Muito pelo contrário. No Censor Federal, o espetáculo maior é opressão que gera-se em torno do homem em qualquer sistema. Para Lourdes Ramalho a vida é uma sátira. E é assim que ela satiriza os sistemas, todas as falas liberdades. O Censor Federal é justamente isso: a sátira ferina que vista por Rolland, teria muito sentido a sua célebre frase “Oh, liberdade. Quantos crimes se praticam em teu nome (WALTER TAVARES, Cartilha de divulgação da peça *O Censor Federal*, 1983)

A dramaturga traz ao texto várias questões como, por exemplo: a ideia de guerrilha em Cuba, conscientização das massas para exploração do modo capitalista, questões sobre moralidade, o olhar da censura para a polêmica do corpo que se mostra como um tabu, entre outras questões. Na cartilha de apresentação da peça a autora direciona suas concepções:

É sátira em cima de situações opressivas e repressivas. Um desabafo. O diretor sente-se oprimido e injustiçado naquilo que representa a “Sua” verdade (espetáculos ruins). A autora, também oprimida e injustiçada no que significa a “Sua” (textos mal elaborados. Os atores, que também tem a “Sua” verdade oprimida pelo diretor, pela autora e pelo censor, pela imprensa que quer fazer um “furo” em cima do baixo astral deles. O Censor, por sua vez oprimido pela Lei que tem de cumprir – o oprimido secretário, cujo o único papel é obedecer... - É a lei do mais fraco, e sobre tudo isso, interagindo, o ato de representar, vida à fora, no grande palco da vida Assim, enquanto existir o ser humano, sem consciência de sua verdadeira missão na face da terra – o espetáculo continuará, enfocando os grandes papéis – justiceiros e injustiçados, opressores e oprimidos...(Lourdes Ramalho Cartilha de divulgação da peça *O Censor Federal*, 1983)

Durante a preparação do *Censor Federal* a apresentação para censura, as peças tinham que receber certificação para ir a público, desde a maquiagem até o figurino. Nas cenas apresentadas, o técnico censor iria cortando os trechos e as cenas inteiras, algumas vezes a peça inteira, como o caso de inúmeras que estão no Arquivo Nacional a exemplo da já citada *Povinho, Povão, Povaréu*. Tavares participou da apresentação da peça e lembra:

O censor ia acompanhando com o texto então cortava coisas que não gostava, ou era proibido todo ou partes. Então foi assim que o censor federal foi apresentado para censura, eu lembro que teve alguns trechos do Censor Federal que o censor, ele teve diálogos com Hermano José na época que estava assistindo e o diretor era Emilson Formiga e conseguiu-se porque normalmente era pessoas que não tinha informação cultural nenhuma, era pessoas que estavam a serviço da monstruosidade e da burrice, da pseudo inteligência da ditadura militar, então às vezes se usava uma linguagem hermética até pra escapar com simbolismos que não estavam ao alcance da inteligência deles. (Entrevista concedida ao autor em 15. mar.2016)

Na cena inicial, entra a Jornalista no palco começando a peça comédia, declarando apaixonadamente a importância do teatro como instrumento de “conscientização das massas”. O teatro nasceu com o homem por si só, todo ser humano é um ator em potencial, no texto remete:

A criança, desde a mais tenra idade já representa – quando faz birra, quando chora pedindo colo... Sua chantagem emocional nada mais é que representação. Depois vai crescendo e se julga herói de quadrinhos, dama do alto coturno... E os espetáculos se desenrolam no grande palco da vida onde representamos nossos papéis... de herói, vilão, santo, palhaço, inocente, culpado... Quem não representa não é? (LOURDES RAMALHO trecho da peça o *Censor Federal*, p.2, 1982)

O Diretor entra afobado no palco reclamando de tudo e de todos, - “nada está bom!” -. Para ele, os jornalistas são vigaristas mentirosos que rondam o teatro atrás de sensacionalismo para vender a matéria.

A jornalista que está para fazer a entrevista é a única que tem autorização para escrever sobre a peça. Quando o diretor está para falar da sua maior preocupação que é a visita do censor federal que está para chegar, neste meio tempo, a jornalista ouve todo tipo de lamúria do diretor, sobre o elenco, autora, o enredo, figurino e as falas da peça. O desabafo se torna mais intenso com a espera do censor:

Diretor – Sim estamos esperando aquele bando de corvos para acabar de desgraçar tudo. Porque aqueles sádicos, quando botam pra carimbar nem os provérbios de Cristo escapam! (p.3)

Jornalista – é realmente eles olham pra o teatro com uma certa reserva.

Autora – Reserva só? – olham com desprezo! - São uns preconceituosos, cujo maior prazer é cortar, pisar carimbar tudo! O que eles querem é acabar com intelectuais, com a massa pensante do país, principalmente os artistas, os papas da pureza e da moralidade... –Mas ta aqui ó, o que tenho pra eles. (p.3)

A Autora personagem da peça de nome Zapata, passou a vida em El Salvador e Cuba onde sofreu muito e, por isso, o texto é baseado na guerrilha e na história do personagem “Castris Fidelis”. Com este tema de Cuba e a revolução, a ideia inicial dos atores era de pular as cenas que o censor não poderia ver, mas são contestados pelo Diretor que diz que tem que ensaiar tudo, pois o censor vinha preparado com a peça na mão e se caso tentassem esconder alguma coisa seria pior. Durante a encenação, a atriz mostra o seu interesse em fazer teatro:

Vocês sabem a barra que enfrentei pra fazer teatro. Meu pai, aquele homem de formação antiga, deputado, achando que tem um nome a guardar, sentiu-se ofendido com a minha opção [...], Eu sei, portanto deixa eu falar! É contra tudo isto que eu estou aqui lutando minha gente! Vim fazer teatro porque é através dele que se pode conscientizar massas contra as formulas passadas e obsoletas – e partir para uma reestruturação! O povo oprimido mal sabe que está sendo oprimido; o povo faminto de fome e nem sabe reclamar. (p.6)

Esta é a causa representada pela atriz no palco, o teatro tem como a grande função de esclarecer, conscientizar, mas que este grupo não desempenharia bem este papel, pois não tinha disciplina suficiente para organizar este modo teatral.

Na peça, os guerrilheiros entram em ação durante o ensaio explicando o seu objetivo de “denunciar ao mundo as injustiças sociais, mostra a coletividade que enquanto os governos de banqueteiam, o povo morre de fome”.

Enquanto são ensaiadas as falas e a discussão política no papel dos guerrilheiros, entra em cena o censor federal que chega para ver o ensaio antes de liberá-la para o público. Com o tom de quem dá a última palavra, o censor entra pela plateia tripudiando o ensaio, se exaltando enquanto os artistas saem do palco assustados. A postura do Diretor muda com a chegada do censor, o que antes demonstrava indignação agora parecia reverenciar a presença do censor, sempre no tom de muitas desculpas enquanto a autora não suporta a chegada do técnico federal e sempre desafiando com incursões questionadoras.

Ao iniciar sua apresentação o censor federal exalta papel da censura:

Censor - O censor tem a obrigação de combater conteúdos doutrinários exóticos, todo tipo de violência contra ao que é puro. A censura já nasceu perfeita e existe desde os primórdios da civilização, é bom lembrar que o próprio Platão se manifestou a favor da censura, aliás, ele e o grande Sócrates firmaram regras que até hoje são acatadas. Diziam eles que só deveriam passar textos que falassem de heróis e da grandeza dos governos, o que acham? Que os censores são guardiões da moral e dos costumes, só aprovando aquilo que constituísse exemplo de moral e justiça para crianças, adultos e velhos, a fim de virem a se corromper... (p.10)

Os artistas começam a ensaiar a peça enquanto o censor analisa cada palavra, cada gesto, até o modo dos personagens andarem e, apesar do texto da apresentação falar de guerrilha, Fidel Castro e comunismo, o censor se atém às minúcias do vocabulário português, a exemplo:

Censor – Não se faça de desentendida, a senhora sabe!

Autora - Você tinha falado o diretor?

Diretor –Eu? Nada! – Apenas que estava neurótiCOZINHO!

Censor – Carimba outra vez pelo atrevimento! Absurdo, disfarça o injurioso até no diminutivo! – e de uma vez por todas informo quem se atrever a falar a terceira letra do alfabeto junto com a quinta vogal! – vai levar uma carimbada no mesmo lugar! (p.12)

As paranóias e “neuras” do censor não param por aí, carimba e censura todas as palavras que possam ter duplo sentido. Alegando a exemplo do que é apresentado no exterior referindo-se a arte diz:

Censor - Os senhores devem convir que por muito menos do que está acontecendo neste recinto, Lady Chaterleyof Love foi cortada pela censura inglesa, por muito menos ainda My Life and Love foi picada pela censura americana sob a alegação de que “Suchreadingencorage amorbidpreoccupationchildrens... opinion some psiquiatries Fulano Beltrano, autores da Psico-FisiologieSexuale para todos os países civilizados! Entendidos? (p.14)

Enquanto o censor analisa a peça, o diretor passa a dar bebida alcoólica, mesmo afirmando que não bebe no trabalho, não desperdiça a bebida virando o copo reprechendo o diretor por oferecer a bebida até o momento em que fica embriagado. No final da peça, o censor já não sabia o que estava fazendo no palco, acaba se envolvendo na peça:

Censor – Viva “Cuba libre” - sabe de uma coisa?

- Yosoyhombre até debajo d’água! E como hombreyo?) serei eterno. Lo que preciso afogar me mágua e tudo mais que siga pra o infierno! Macho yosoy – Vamos comemorar, um desgusto que haimuchotiempo foi ser Putão: E o riesto que vá tomar! Pois Putona é atriz – Yosoy herói!

Um drama, uma tragédia e fechando com a comédia, ambos têm o objetivo de denunciar as injustiças cometidas pela sociedade no âmbito da ditadura militar. São texto políticos, ideias que divergiam das ondas conservadoras que movimentavam os paladinos da hipocrisia. *Essa justiça cega ou martírio de João Vermelho* usa da memória para recriar um acontecimento no início do século e ser apresentado em pleno governo ditatorial. Também, não diferentemente, a mesma estratégia é vista no texto *A casa de Irene*, em que o autor utiliza de sua memória para construir uma narrativa que denunciava o horror dos tempos de guerra.

Na terceira peça, o método escolhido pela dramaturga foi utilizar um tema vivido pelos atores, diretores e teatrólogos, satirizar o papel da censura. O cômico deste texto é conseguir a certificação apresentando-o para um técnico censor. São obras que mostram em certo ponto de vista, uma tensão social, tanto pela escrita quanto pelos temas abordados. Esta tensão evidenciada no contexto em que foram apresentadas coloca a política da ditadura em questão, o seu modelo dominante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de construção desta dissertação nos propomos a trabalhar a história do teatro campinense no período ditatorial e como os artistas, grupos teatrais e diretores tiveram práticas de política divergentes em relação ao regime militar, portanto, a partir de uma questão do presente sobre o tipo de memória que se conta em relação ao teatro entre a década de 1970 e 1980, sobre a ideia de um teatro divergente com posições políticas de esquerda foi conduzido este trabalho.

O que encontramos sobre o teatro na cidade é um grupo que se deteve à frente das realizações culturais e lá permaneceu por muitos anos, há sim uma participação importante para a criação e execução dos festivais por parte deste mesmo grupo que acabou sendo bem feita da história da cultura (teatro e realizações de eventos) da cidade. Não há dúvidas de que a realização do FENAT (Festival Nacional Amador de Teatro), em 1974, foi um marco na história do teatro, além dos festivais de bairros e colegiais, a realização do FENAT permitiu a reunião de vários grupos de teatro proporcionando assim, uma efervescência cultural voltada para as artes cênicas.

Diante do contexto político inserido, a dificuldade de enfrentamento com a censura foi algo que se tornou corriqueiro durante cada apresentação. Para conseguir a certificação era necessário o ensaio geral diante do técnico censor. As situações constrangedoras para com os artistas durante estes ensaios eram adversas, os cortes no texto ou script, em alguns casos, e a proibição completa da apresentação poderiam acontecer e assim trazer transtornos aos artistas.

Apesar de nos grandes centros como em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo ter tido repressão mais endurecida, Campina Grande tornou-se um lugar onde ainda se podia fazer teatro longe da embrutecida censura, o que não quer dizer que os crimes militares não aconteciam na cidade; havia confrontação da censura sim, mas de certo modo, menos embrutecida.

Mas isso não significa dizer que a ditadura militar em Campina Grande “era mais branda”; não há aqui uma tentativa de suavizar as ações dos militares. A censura foi um ato de crueldade contra o modo de fazer a arte, um bloqueio à criatividade e ainda mais, é uma perseguição contra os homens e mulheres cujo único crime cometido foi o de demonstrar dedicação pela arte.

Sobre a intenção de se criar na cidade o *Festival de Inverno* meramente com o objetivo de promover agitação cênica, a promoção da arte teatral e reunir grupos da vanguarda artística daquele momento. Criou-se o festival com este propósito, mas que esta reunião dos artistas incluindo de norte a sul do país permitiu entre determinados grupos cênicos a discussão de ideias, ou seja, o festival se tornou um ponto de confluência de ideias por uma circunstância do evento, grupos de teatro longe da casta elitista passou a ter contatos com temas políticos que influenciaram o modo de encenação.

Esta pequena parcela de grupos que fizeram teatro político foram na contrapartida da proposta da criação do festival, o que temos aqui são grupos com temas políticos fortes e que conseguiram de certa forma enganar a censura usando de camuflagem modificando os aspectos cênicos, essa característica de teatro que se opõe ao poder vigente e nesse caso contra a ditadura militar, mas o *Festival de Inverno* em si não é uma trincheira de resistência de esquerda como muito se tem anunciado na memória recente.

Discutimos de modo exaustivo o papel da elite política campinense e a questão da trama da memória, como um determinado grupo comandou sob a direção do *Teatro Severino Cabral* os eventos da cidade por longos anos e ainda hoje, despontam como “os grandes idealizadores” dos festivais, atraindo os olhares políticos e empresários permanecendo o círculo fechado. Os artistas fora da casta permaneceram em dificuldades seja ela financeira, ou com a censura e até com mesmo a falta do apoio político, tiveram seu papel esquecidos na história do teatro, alguns exemplos foram citados para mostrar que existe o outro lado dos festivais. O que era a vanguarda da arte é também a vanguarda da perseguição e da marginalização dos artistas menos favorecidos.

São estes menos favorecidos que, além de enfrentar as dificuldades financeiras para fazer teatro ainda enfrentaram a censura, como o caso de Lourdes Capozzoli. São estes que hoje estão excluídos da história do teatro campinense devido ao grupo que se mantém nos holofotes comandando os festivais, sendo que estes que participaram e contribuíram para o aparecimento de novos talentos pairam esquecidos.

Este trabalho mostra que estes grupos de artistas existiram e cita exemplos como é o caso da família Capozzoli além de outros que não estão citados aqui e que continuam anônimos. A história do teatro campinense não reside apenas na figura de Eneida Agra Maracajá, que de certo modo tem o seu reconhecimento pelo feito a cultura, mas a presença de um só grupo comandando todos esses anos mostrou-se nocivo para efervescência. A falta de renovação da

figura que promovia espetáculos pode ser encarada como um dos fatores desencadeou a morte do teatro em relação aos tempos de intensa movimentação dos grupos cênicos da cidade.

Além da inquietação da memória presente, foi realizada a análise de três peças teatrais com temas políticos que procuravam denunciar os problemas sociais. Usando a camuflagem, tanto a peça *'A justiça cega ou o martírio de João Vermelho'* quanto à *'A casa de Irene'* têm, indiscutivelmente, uma representação que denuncia o modo de governo no contexto militar. Ambas utilizam situações de outro período, como a *'Justiça cega'* remonta um caso de 1914 enquanto a outra acontece durante a Segunda Guerra mundial.

'O censor federal', por sua vez, destaca e satiriza a situação do técnico censor; a peça para ser apresentada foi originalmente ensaiada para censura, como estava na abertura política foi encenada para plateia no teatro municipal. No campo das intencionalidades a autora busca abertamente demonstrar quão prejudicial foi a censura para os artistas.

Por fim, a partir de toda a revisão que foi feita das fontes, percebemos que outros trabalhos poderiam surgir a partir dessa pesquisa. Há muitos indícios de artistas que não foram citados e que a memória teatral pode render outros trabalhos. Há ainda, muito a se fazer para se trabalhar nos bastidores dos Festivais de Inverno; nesta pesquisa foram relatadas algumas experiências e nela também foram mostradas, de certo modo, as evidências das práticas que aconteciam longe dos olhos da plateia, ficando o convite a quem possa interessar. Essas três peças, nas margens, foram textos cênicos de resistência, pois se configuraram numa linha diferente da ideologia do regime militar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Valéria. **A força das anáguas: matizes da hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho**. In: Reflexões sobre cena / Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (organizadores). Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.
- ARANHA, Gervácio Batista. **Trem modernidade e imaginário na Paraíba e região: tramas políticas-econômicas e práticas culturais (1880-1925)**/ Gervácio Batista Aranha. Unicamp, SP: [s.n.], 2001.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil: Nunca mais**. Petropolis. Vozes, 1985.
- BARROS, José Costa D' Assunção. **Fontes Históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica**, Rio de Janeiro, 2012.
- BOSI, Alfredo. **Narrativa e Resistência**. Itinerários - Revista de Literatura, Araraquara, s.v, n.10, 1996.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BORDÉ, Guy, e MARTIN, Hervé. **As Escolas Históricas**. Coleção Debates. Trad. Ana Rebeca. Portugal: Publicações Europa – América, 1990.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula, 2a ed, Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- CAPELATO, Maria Helena. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história/Michel de Certeau**; tradução de Maria de Lourdes Menezes ;*revisão técnica [de] Arno Vogel. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.
- DREIFUSS, René. **1964: A conquista do Estado**. Petrópolis. Vozes, 1981.
- FALCON, Francisco. História e Poder. IN: CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Domínios da História: ensaios da teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.
- FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In Ferreira, Jorge & Delgado, Lucília de Almeida Neves (Orgs). **O Brasil republicano: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FLORES, Elio Chaves. Dos feitos e dos ditos: história e cultura histórica. **Sæculum** – Revista de História, João Pessoa, PPGH – UFPB. jun. 2007.
- GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)/ Miliandre Garcia. – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.
- GOMES, Ângela de Castro. Política: história, ciência, cultura. **Estudos Históricos - Historiografia**, Rio de Janeiro, v.9, nº 17, p.59-84, 1996.
- _____. **Nas Malhas do Feitiço: o Historiador e os Encantos dos Arquivos Privados**. São Paulo – USP, 1997.
- JOFFILY, Mariana. **No centro da engrenagem: os interrogatórios na operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)**. São Paulo Edusp, 2013.

LANGLOIS, C. & SEIGNOBOS, C. **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Ed. Renascença, 1946.

LE GOFF, Jacques, **1924 História e memória** / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão ... [et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 199.

LIMA, Damião de. **Campina Grande sob intervenção: a ditadura de 1964 e o fim do sonho regional/desenvolvimentista** / Damião de Lima. João Pessoa: UFPB, 2012.

LIMA, Luciano Mendonça de. Um golpe de classe! Ditadura Militar em Campina Grande. In **Poder, memória e resistência: 50 anos do golpe de 1964 e outros ensaios.** / Tiago Bernadon de Oliveira, José Luciano Queiroz de Aires, Vânia Cristina da Silva, organizadores.- João Pessoa: Editora do CCTA; Mídia Editora, 2016.

MATHIAS, C. L. K.. **O ensino de História no Brasil: contextualização e abordagem historiográfica.** História Unisinos, vol. 15, nº 1, janeiro/abril de 2011.

PEIXOTO, F. **O que é teatro.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas.** São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004).** Bauru, SP:Edusc, 2004.

REIS, José Carlos. **História e teoria.** Historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. Rio de Janeiro: FVG, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política, 1964 – 1969.** In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **A 3ª Geração dos Annales: cultura histórica e memória.** In: CURY, Cláudia Engler; FLORES, Elio Chaves; CORDEIRO JR, Raimundo Barroso. *Cultura histórica e historiografia: legados e contribuições do século 20*, João Pessoa, editora universitária/UFPB, 2010. p. 37-68.

SOUSA, Fabio Gutemberg Ramos Bezerra de. Campina Grande: cartografias de uma reforma urbana no Nordeste do Brasil (1930-1945). *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2003.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

SITES

Biografias, <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tardieu.htm> acessado em 21. mai. 2017.

CG. Retalhos Cristiano Lauritzen <http://cgretalhos.blogspot.com.br/2009/09/cristiano-lauritzen.html#.WAjVquUrLcs>. Acessado em 20.out.2016.

CG. retalhos, <http://cgretalhos.blogspot.com.br/2016/10/arquivo-sonoro-entrevista-de-wilson.html#.WReLV2jyvIU> com acesso em 13/05/2017.

Teatropédia Lourdes Ramalho, http://teatropedia.com/wiki/Lourdes_Ramalho, acessado em 20.out. 2016.

Teatro Living, <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/living-theatre-liberdade-anarquismo-e-revolta-levam-ao-paraiso/> com acesso em 15. Mai. 2017.

FONTES

ARQUIVO DA BIBLIOTECA ÁTILA ALMEIDA.

Jornal Diário da Borborema (1965 – 1976)

ARQUIVO DO JORNAL DA PARAÍBA.

Jornal da Paraíba (1977)

ARQUIVO HISTÓRICO DO ESTADO DA PARAÍBA.

Jornal *O NORTE* (1978)

ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO

Laudo técnico do Departamento de Censura da Polícia Federal. Peça: *Povo, Povinho Povaréu*, autora: Lourdes Ramalho (1973)

ARQUIVO PRIVADO DE LOURDES RAMALHO

Revista Painel (1994)

Peça Teatral *O censor federal* (1982)

Cartilha de divulgação da peça *O Censor Federal* (1983)

ARQUIVO DA SECRETARIA DE CULTURA DE CAMPINA GRANDE

Cartilha: XII Festival de Inverno. Org. Prefeitura Municipal de Campina Grande (1987)

Caderno de divulgação do XL Festival de Inverno (2015)

Cartilha de apresentação da peça teatral *Um gesto por outro* (1978)

Jornal *O Globo* (1978)

ARQUIVO PESSOAL

Peça teatral *A casa de Irene* (1976)

ARQUIVO PRIVADO DE HERMANO JOSÉ

A peça teatral *A justiça cega ou martírio de João Vermelho* (1984)

DEPOIMENTOS ORAIS

MARACAJÁ, ENEIDA AGRA. Entrevista concedida em 4 março de 2016.

CAPOZZOLI, SANDRA. Entrevista concedida em 14 de fevereiro de 2017.

TAVARES, WALTER. Entrevista concedida em 15 de março de 2016.

LOPES, HUMBERTO. Entrevista concedida em 19 de fevereiro de 2017.

ANEXOS

GRUPO FEIRA
APRESENTA *De Lourdes Ramalho*

ARTE NA FEIRA

O CENSOR FEDERAL



TEXTO DE LOURDES RAMALHO
 COMO OS DEMAIS ESPETÁCULOS
 COM UMA SÉRIE DE CORTES
 DISSE O DIRETOR EMILSON
 SEUS SETE ATORES
 NA QUAL O PRÓPRIO
 É CLARO QUE PO
 DIRETOR PARTICIP

ABAIXO AS FALSAS LEIS

UMA EQUIPE DE TEATRO
 SÃO PAULO FOI PROIBIDO
 NA CIDADE DE JOÃO PESSOA
 UM ESPETÁCULO QUE
 NO ANO PASSADO
 DO RIO DE JANEIRO
 GAROTOS DE ALFAREDO
 MUITO INTERESSANTE
 O PÚBLICO

VÁ AO LEITOR.

MIL E UM CORTES
 MUITA GARRA P/ SE
 SIASMO POR PARTE DE
 VULGAR A ARTE QUE ELES
 TRAR A REALIDADE DA VIDA
 CERCAM O POVO BRASILEIRO
 FILME DITADOR. SIMPLEMENTE ELES
 E NÃO DANDO SEUS CORTES DEPOIS DE
 TO ESFORÇO DE VÁRIOS ENSAIOS, HORAS
 HORAS. ONDE OS ATORES SO QUEREM FAZER
 UM BOM TRABALHO. POR ISSO DEVEREMOS LU-
 TAR CONTRA ESSAS LEIS E PELA LIBERDADE
 ARTÍSTICA. Cont. Pág. 2

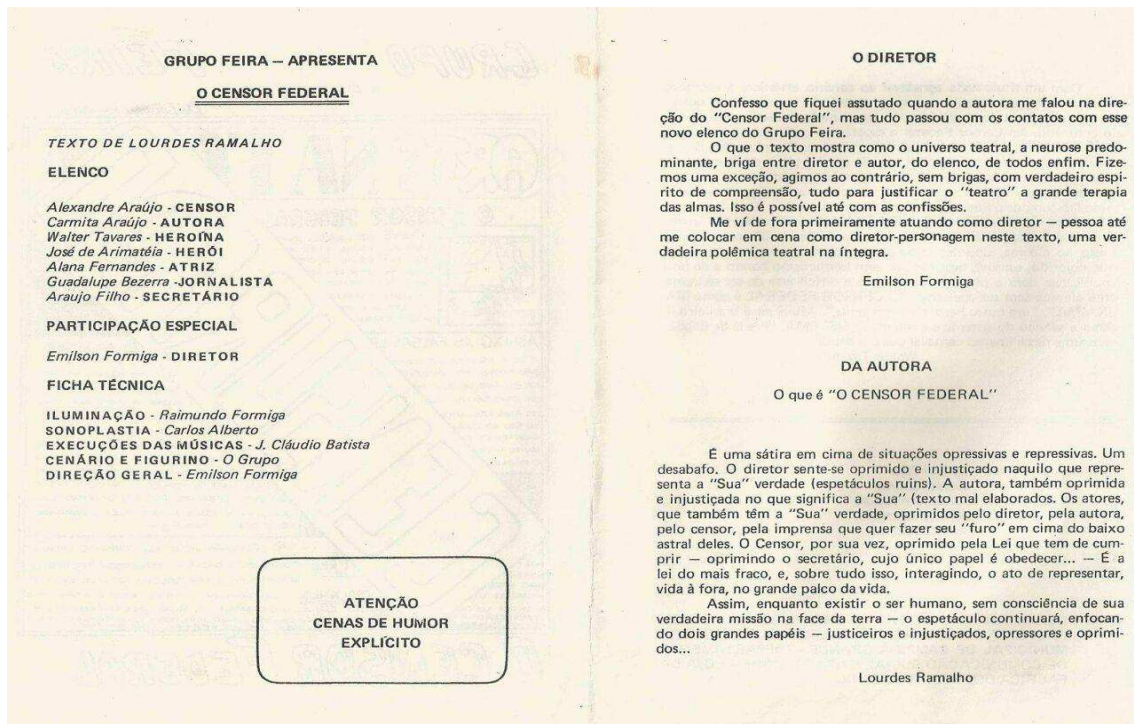
— NÃO PERCAM HOJE NO SEVERINO CABRAL

FREI OUTRO ESPETÁCULO INTERESSANTÍSSIMO DA
 ESCRITORA E TEATRÓLOGA LOURDES RAMALHO

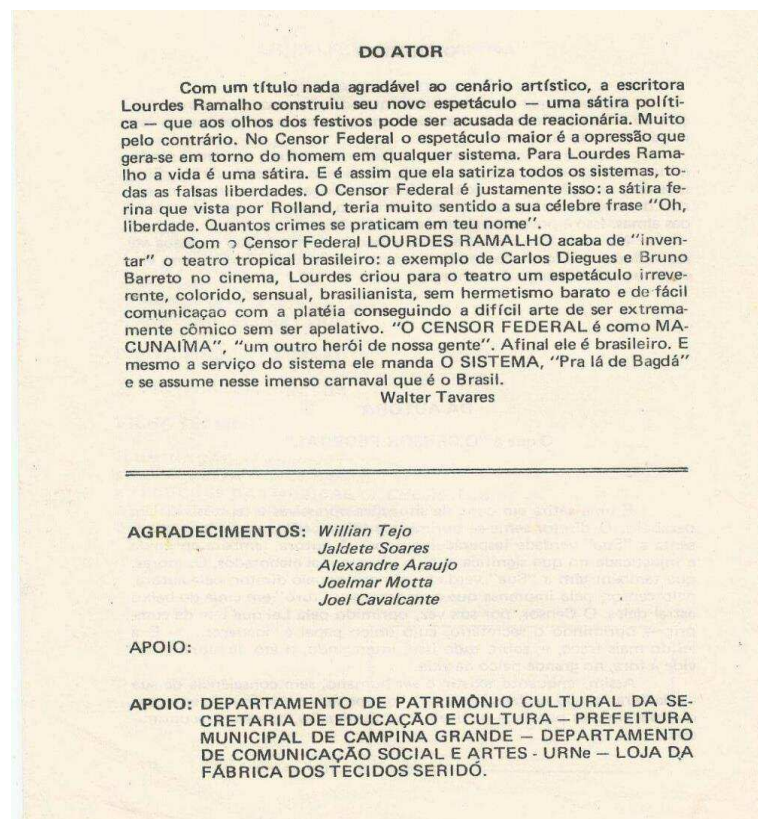
MOLANBO SEU PRINCIPAL E ÚNICO ATORE É OTÃO CONNOR
 CIDADÃO EMILSON FORMIGA, NO QUAL DESEMPEÑA UM
 GRANDE TRABALHO, ONDE MOSTRA O QUE REALMENTE
 AS PESSOAS SÃO. VÁ AO TEATRO. PÁG 3

O CENSOR FEDERAL

Cartilha de divulgação da peça *O censor Federal*, acervo particular de Lourdes Ramalho.




Cartilha de divulgação da peça *O censor Federal*, acervo particular de Lourdes Ramalho.



Cartilha de divulgação da peça *O censor Federal*, acervo particular de Lourdes Ramalho.

DART/UFPB - CAMPUS II APRESENTA:

UM GESTO POR OUTRO



Um espetáculo antropofágico e neo-tropicalista

5 prêmios e quatro indicações no XVI Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa - Paraná
 1 prêmio e três indicações no II Festival Nacional de Teatro de São Paulo - São Paulo.
 5 indicações no V Festival Internacional de Teatro de Pôrto Alegre - RS.
 4 prêmios em Campina Grande - Paraíba

DADAÍSMO: Movimento artístico também conhecido por *dadá*, criado em Zurique, em 1916, por Tristan Tzara, Max Ernst, Guy de Nostalgia, Hans Arp e outros intelectuais e artistas. O Dadaísmo caracterizou-se como um movimento de cunho antropológico, militante, semelhante a outros movimentos de pré-guerra, e de atitude intelectual terrorista, para ser pretendida a destruição completa de todos os meios de expressão convencionais. Fortemente influenciados pelas então recentes teorias de Freud sobre o papel do inconsciente e revoltados contra o racionalismo do século XIX, que desentortou aos horrores da guerra, os dadaístas postularam uma arte que resultasse imediatamente nova e espontânea, criada a partir de uma operação do irracional, como o seu protótipo pela criação no seu primeiro balcão, "da-da", origem do nome do movimento. Uma ilustração da filosofia *dadá* é o epigrama de Tzara, "o pensamento nasce na boca". A primeira obra *dadá* publicada foi La Première Assommoire Célèbre de M. Antipyrine, de Tzara, uma reunião de palavras umas depois das outras, formando frases sem qualquer sentido lógico. A importância do dadaísmo no teatro, contudo, reside principalmente na rebelião da encenação. O dadaísmo teve vida curta, mas exerceu grande influência histórica por ter sido o precursor de praticamente tudo o mais produzido no século, desde o surrealismo e o EXPRESSIONISMO, até o TEATRO DA CRUELDADE de Artaud e o TEATRO DO ABSURDO de Beckett e Genet.

ANTROPOFAGIA: Tendência estética de cunho nacionalista situada dentro do MODERNISMO brasileiro, liderado por Oswald de Andrade que, em 1928, lançou a Revista de Antropofagia, com o "Manifesto Antropofágico", cuja base estética era a cultura primitiva, a avaliação as práticas canibais, e reivindicação de uma "Revolução Canibal", numa evidente manifestação anticolonialista, principalmente contra a imposição e imitação de modelos culturais. O humor do manifesto bem como o seu nacionalismo exacerbado podem ser exemplificados com o epigrama de Oswald: "Tapi se sai tapi, daí's the question. Foi o Manifesto Antropofágico" o modelo inspirador do TROPICALISMO do fim dos anos 60.

TROPICALISMO: Movimento estético de cunho sócio-político iniciado com a montagem de O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, pelo Grupo Oficina, em 1967. Embora tenha sido um movimento artisticamente mais agressivo, marcado por uma linguagem debochada, permissiva, o tropicalismo, no fundo, foi uma continuação da ANTROPOFAGIA. Os postulados teóricos dos dois movimentos são coincidentes em suas linhas básicas: a revolução artística a partir de um engajamento social, este embasado na questão da dependência cultural que, por sua vez, decorre da dependência econômica e política. (pesquisa: Dicionário de Teatro, de Luis Paulo Vasconcelos. L e PM Editores).

Divulgação da peça *Um gesto por outro* sob a direção de Hermano José, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina grande.

Uma análise antropofágica e neo-tropicalista, através da contextualização da conhecida peça do autor francês Jean Tardieu, O salão de São. Santa-Aquí passa a refletir o dia-a-dia das elites brasileiras, mergulhada no seu andar das discussões centradas enquanto o país desfila.

Nesta montagem do conhecido texto de Jean Tardieu, procuramos ir além do que se tornaria como Teatro do Absurdo.

No espírito do dramaturgo francês com "relatividade do comportamento social", utilizando da invenção das chamadas "boas manias", vimos uma analogia com a surrealística realidade brasileira, em que a inversão de valores não dá respeito à etiqueta, mas a fatos sociais muito mais importantes, como os meus "sonhos da classe".

Na nossa concepção cênica, o salão da Sr. Santa-Aquí passa a refletir o dia-a-dia das elites brasileiras, mergulhada no seu andar das discussões centradas enquanto o país desfila.

Nesta "desconstrução" de Tardieu, surrealizamos - como elemento de tropicalização - os figurinos, para uma indubitável ambientação brasileira. Sem vez e sem vez, o Cabide e o Candelabro que nas rubricas do texto usam apenas adereços de citas, passam a ser figurinos humanos, na representação da pose brasileira. O Frasco, usado da Sr. Santa-Aquí, também apenas citado, aparece em cena e uso, estético. É o próprio Brasil, é a espera da ressurreição. E a partir dessa ótica, tudo o mais será decifrado.

Mas para quem não quer mergulhar mais fundo nesta viagem antropofágica e neo-tropicalista, pode fazer uma outra leitura: as convocações sociais fazem algum sentido? Por exemplo: homens de cabelos longos eram até bem pouco tempo, motivo de chacotas, embora Jesus Cristo de usados pela primeira vez, por um homem - Luis XV. E por aí vai. Então, por que tantos sofrem pesadas sanções sociais, apenas por não obedecerem a normas mas que nem se sabe como se originaram e não têm nenhuma importância?

Uma terceira leitura pode ser tomada ante este Um Gesto por Outro atualizado: a do riso desconcomposto, pelo desamparo dos personagens.

Só não vale esperar da nossa montagem, o "convencional do anticonvencional".

Hermano José

QUEM PARTICIPA

Saldado do Arquipélago Sem Nome, onde viveu por mais de 20 anos, o Almirante Sepúlveda (WALTER TAVARES), bastante afetado pelo mal de Parkinson, ceia numa recepção num dos salões mais distintos daquele exótico país ainda não descoberto.

Numa viagem ao passado, chegamos à casa da exortivista Sr. Santa-Aquí (FÁTIMA RIBEIRO), onde César, o mordomo (J. SALES), toma as últimas providências colocando-se à mesa sobre as quais sentar-se-ão os convidados e introduzindo o Candelabro (ALMER ALMEIDA), com suas luzes acesas, o Cabide (BERTO JOSÉ) que porta chapéus que serão usados durante a festa, e o Frasco (J. BRAGA), peça decorativa de grande altura da vitoria renascentista.

O primeiro a chegar é o Almirante (WALTER TAVARES), seguido do Sr. e Sr. Garibaldi (JOSE MERENCIÓ e JU SILVA), ele, ganhando do idioma reputação como o primeiro poeta que é, e ela, recordando na sua abdução falta de inteligência. Logo após surge a Baronesa (ANTONIO NUNES) uma aristocrata nada convencional, como rezam as "boas manias" da Corte do Arquipélago.

Nesta viagem, colabam conosco, o mariano Fernando Torres Barbosa, que em falta de melhores, seleciona uns pobres compositores (Biset, I. Stravinski, K. Penderecki, K. Stockhausen e I. Gottschalk), que darão clima a estória, sob a regência de Erasmo. Para diminuir presente e passado, solicitamos os serviços do electricista Raimundo Formiga.

E para proporcionar os adereços do salão da Sr. Santa-Aquí, e dirigir toda esta intrévida, requisitamos Hermano José, que de repente encontramos muito semelhante ao Arquipélago Sem Nome e um país muito nosso conhecido.

Foto: Franklin Bezerra
 Figurino: Antonio Nunes - Walter Tavares
 Adereço: Hermano José - Raimundo Formiga
 Cenário: Hermano José
 Confeção do Cenário: Josélio Santos
 Montagem do Cenário: Josélio Santos e Raimundo
 Contraponto: Francisco Gouveia - Francisco Nóbrega
 Produção: Mueli Costa
 Montagem Teatro Vivo - DART/UFPB - CAMPUS II
 O Grupo agradece os adereços do salão da Sr. Santa-Aquí, e dirige toda esta intrévida, requisitamos Hermano José, que de repente encontramos muito semelhante ao Arquipélago Sem Nome e um país muito nosso conhecido.

Dedicamos este espetáculo à inteligência, talento e inteligência do inusado jornalista e ator Walter Mendonça, que com sua arte tantas vezes iluminou o teatro campineiro.

Cartilha de divulgação da peça *Um gesto por outro*, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.

GINCANA CULTURAL 83

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA - MEC
SECRETARIA DE ENSINO DE 1º E 2º GRAUS - SETS
FUNDAÇÃO MOVIMENTO BRASILEIRO DE ALFABETIZAÇÃO - MOBRAL
COORDENAÇÃO ESTADUAL DO MOBRAL DA PARAÍBA

DESCUBRA A PARAÍBA

CERTIFICADO

A Fundação Movimento Brasileiro de Alfabetização - Mobral - , por intermédio da Coordenação Estadual, confere o presente Certificado a Peça O CENSOR FEDERAL - GRUPO FEIRA, por haver participado da 2ª Fase da Gincana Cultural/83 - "Descubra a Paraíba", realizada no município de CAMPINA GRANDE, no dia 29 de Outubro de 1983, na modalidade de TEATRO

Prefeito Municipal *[Assinatura]* Presidente da Comissão *[Assinatura]*

Remanso Vieira de Sousa
Coordenador Estadual do MOBRAL

[Assinatura]
Presidente da Comissão Organizadora

[Assinatura]
Encarregado Cultural - ECULT

Certificado de apresentação da peça o Censor Federal, acervo particular de Lourdes Ramalho.

DEBATE COM LUIZA LEITE BARRETO

A Prefeitura Municipal de Prof. Manoel Carneiro, em nome do Conselho Municipal de Cultura, em parceria com o Conselho Municipal de Educação e o Conselho Municipal de Saúde, realizou o debate com a escritora Luiza Leite Barreto, em 17 de julho de 1974, no auditório da Prefeitura Municipal. O debate foi moderado pelo professor de Teoria da Literatura, Dr. Manoel Carneiro, e contou com a participação de vários membros do Conselho Municipal de Cultura, do Conselho Municipal de Educação e do Conselho Municipal de Saúde. O debate abordou temas relacionados à obra de Luiza Leite Barreto, com ênfase em sua obra "Pois".

HERMÃO JOSÉ

DROXOP E OUTRAS

EM "POIS"

GLADYS E GILBERTO SANTOS, no dia do seu casório, sexta-feira, última.

CINEMA

Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 17. Jul. 1974

DIÁRIO DA BORBOREMA

Fundador dos Diários Associados Assis Chateaubriand — Campina Grande, Quinta-feira, 18 de julho de 1974 - Nº 3.600 Cr\$ 1,50

**oral quer mais
iz nas aulas**

demais a serem tornados pelo MORRAL, e o a salas de aula, que atingiu grande parte de expeditas por diversos municípios. Tendo a iluminação total diretamente no sentido, iniciou-se uma campanha para lâmpadas que solucionariam o problema. Diante a reunião, os coordenadores serão ar sobre exemplares de fabricação local, fones, bagas etc, que serão testadas em o Rio de Janeiro.

**feito recepção
al Carlos Magno**

Evaldo Cruz almoçou hoje no Teatro Municipal participantes do Primeiro Festival Nacional de Teatro. Na oportunidade, o não compenço dialogará com os compositores do Festival e da impressão que estão em Campina Grande.

O Prefeito recebeu os membros do jurado Pascoal Carlos Magno, no seu emida Rio Branco, ocasião em que foi oficial.

PATOS

dia 20 de mês em curso, na cidade de Patos, da Decima Semana Universitária de Fole, igo de os Inscritos nas quarta e sexta-empunhamento do conjunto da capital de DM. Toda a sociedade patoense e toda a intensa expectativa aguardando sua abertura.

FOLCLORE é o maior destaque da pro- que contará com a presença do Luto Luta do Baixo e outros cantores nordestinos.

Desorganização faz Censura proibir peça do I Festival

O Primeiro Festival Nacional de Teatro fez cada vez mais da sua irregularidade inicial, que serviu a de levar até o povo espetáculos de nível, mesclando o gosto pela arte cênica. Depois de uma primeira apresentação com uma peça de nível apenas regular, já representada em nossa cidade, e da dissidência da vinda de um grupo do Rio Grande do Norte, motivada pela indignação de seu diretor, na noite da segunda-feira, um dos grandes textos programados para a mostra, a "História do Zoo" de Eduard Albee, cartaz mundial, não foi mostrada ao público pela falta do certificado de censura, providência inicial de qualquer montagem de teatro em nosso país.

Alegando esquecimento do script e do documento literário, os atores da peça tiveram sua apresentação liberada apenas para a comissão julgadora, o que prova que o nosso FENAT veio cair no lugar comum de toda promoção desse tipo, onde o caráter competitivo supera sempre o aspecto cultural ou de divulgação da arte junto ao povo.

Apuriação e o Vagabundo também sem sua apresentação liberada para o público, completou a notada de uma apresentação que resumiu-se numa atitude exaltantemente contrária ao que se propõe de um bom festival, elitização da arte e seu fechamento a grupos, cada vez mais restritos.

De maneira geral os autores estão culpando a direção do concílio pela desorganização já verificada diversas vezes, e que culminaram com a interrupção do programa traçado e sua substituição por espetáculos de valor menor.

No FENAT, muita palestra e pouca realização para o público

Evaldo viaja para assinar 600 mil destinados ao teatro

O Prefeito Municipal, Sr. ...

Correios nega falta de selos para cartas

...


Quinze concorrem ao Operário Padrão no auditório da FIEP

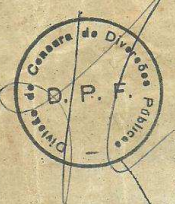
...



Ação da censura no do Festival Nacional Amador de teatro, Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 18. jul. 1974.

Zav


MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL



A CASA DE IRENE.	DISTRIBUIÇÃO
EVANDRO ELIAS DE BARROS	

Peça teatral *A casa de Irene*, acervo pessoal.

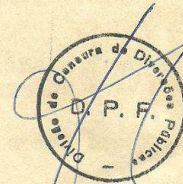
A CASA DE IRENE

TRAGEDIA EM 3 ATOS

ANO 1945 ITALIA

AUTOR EVANDRO BARROS

CENÁRIO CASA E PADARIA
VÊ-SE O FORNO



CENA Marília pondo café na mesa

MARILIA- Marcus! O Marcus! O café está na mesa, depressa homem Sto. Deus, neste tempo de guerra agente fica nervosa.
Marcus! O Marcus! (Marcus entrando mal humorado)

MARCUS- Diabo de pressa! Não posso nem dormir. dormir... Como se pode dormir ouvindo de instante a instante o berro dos morteiros e o matraquiar das metralhadoras.

MARILIA- Meu pobre esposo. não se pertube tanto, afinal você está no seio de sua família. ninguém sabe que você pertence a resistencia Italiana.

MARCUS- E... Quando descobrirem, garanto uma coisa, o diabo ficará a branco. Onde está Irene?

MARILIA- Está se arrumando para ir ao Colégio. Ela está muito nervosa ultimamente.

MARCUS- Não é pra menos. André seu irmão mais caro, paralitico numa cadeira de rodas. Foi metralhado nas pernas.

MARILIA- Não convém lembrar as coisas do passado. Façamos silencio, Irene e André vêm chegando.

IRENE- (Entra enpurando a cadeiras de rodas onde está André) Não se desanime André, eu falei com o Dr. Claudios, e ele me disse que o seu caso tem jeito (outro tom) Bom dia papai, bom dia mamãe, já estou atrasada para o colégio.

MARILIA- Tome seu café minha filha, (Irene senta-se a mesa) André você quer um pedaço de bolo?

Peça teatral *A casa de Irene*, acervo pessoal.

IRENE- Mamãe, isto não é chá! É não café.

MARCUS - Dê graças a Deus por termos ainda um pouco de chá. As rotas marítimas estão interditas. Um saco de café brasileiro chega a Itália por 60 contos de réis, moedas do Brasil. É até um crime se falar de café em tempo de guerra.

ANDRÉ 6 (explodindo) Guerra! Guerra! Só se fala em Guerra nesta maldita terra. Minhas pernas! meio homem sentado numa cadeira de rodas malditos Alemães! Malditos, onde estão vocês? (cai no choro)

IRENE- André meu querido irmão, acalme-se (beija-lhe a fronte)
c calma André assim, assim (Afaga-lhe os cabelos)

ANDRÉ- (chorando) Irene, Irene, eu sou uma nulidade!

IRENE- Não diga isto. Você tem um espírito ~~que~~ Imortal que sobrevive a todas as tragédias, tem um cérebro privilegiado. Não fale assim. Agora fique calmo eu vou ao colégio.

ANDRÉ- Volte logo mana,, voce me faz falta.

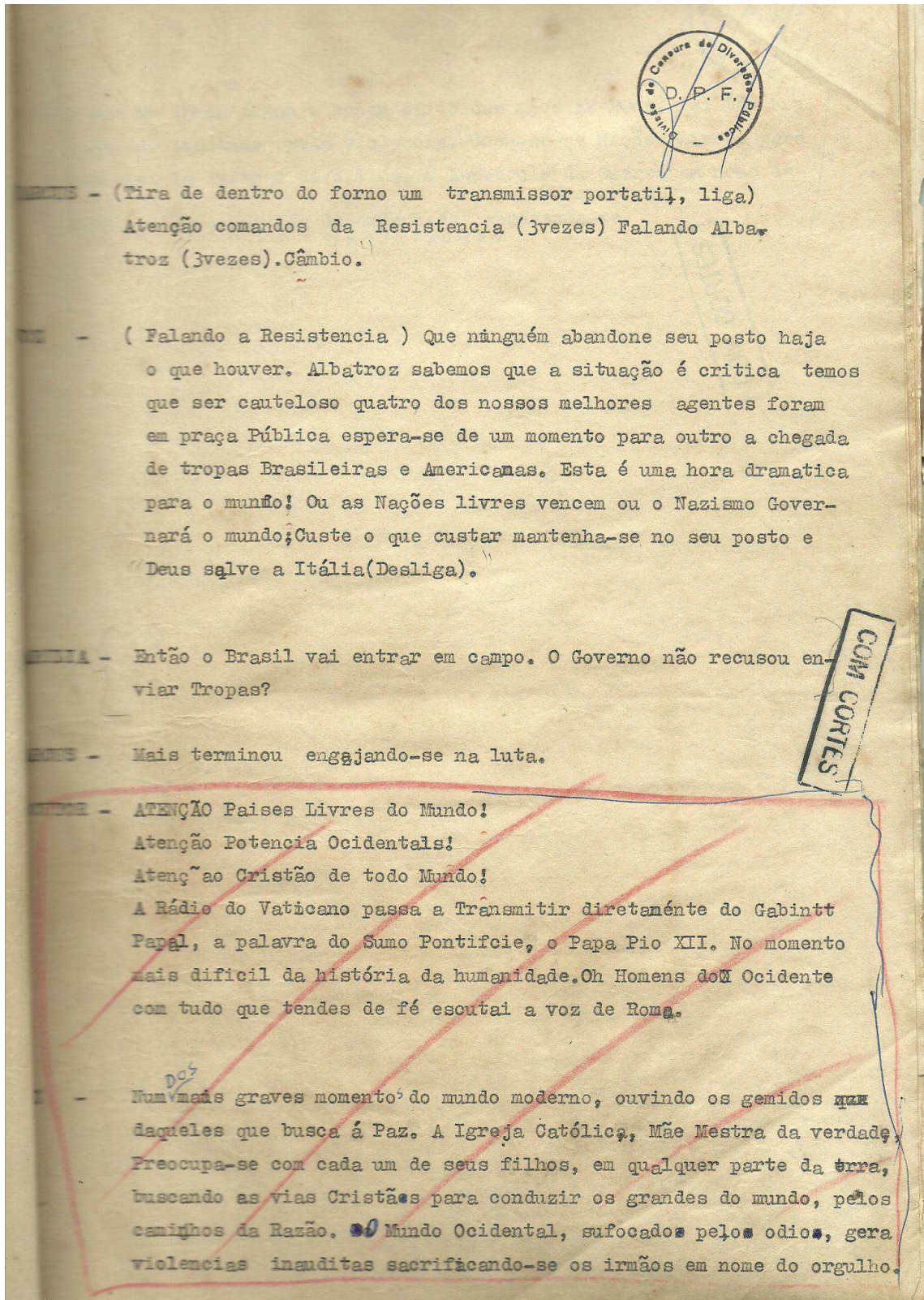
IRENE- Não se preocupe, eu estarei de volta cedo hoje,
(para o pai) Até logo papai, até mais tarde mamãe (Sai)

MARCUS- (~~olha para o relógio~~) o papa Pio ~~xii~~ vai falar ao mundo hoje pela a Rádio do Vaticano, e está quase na hora (liga o rádio).

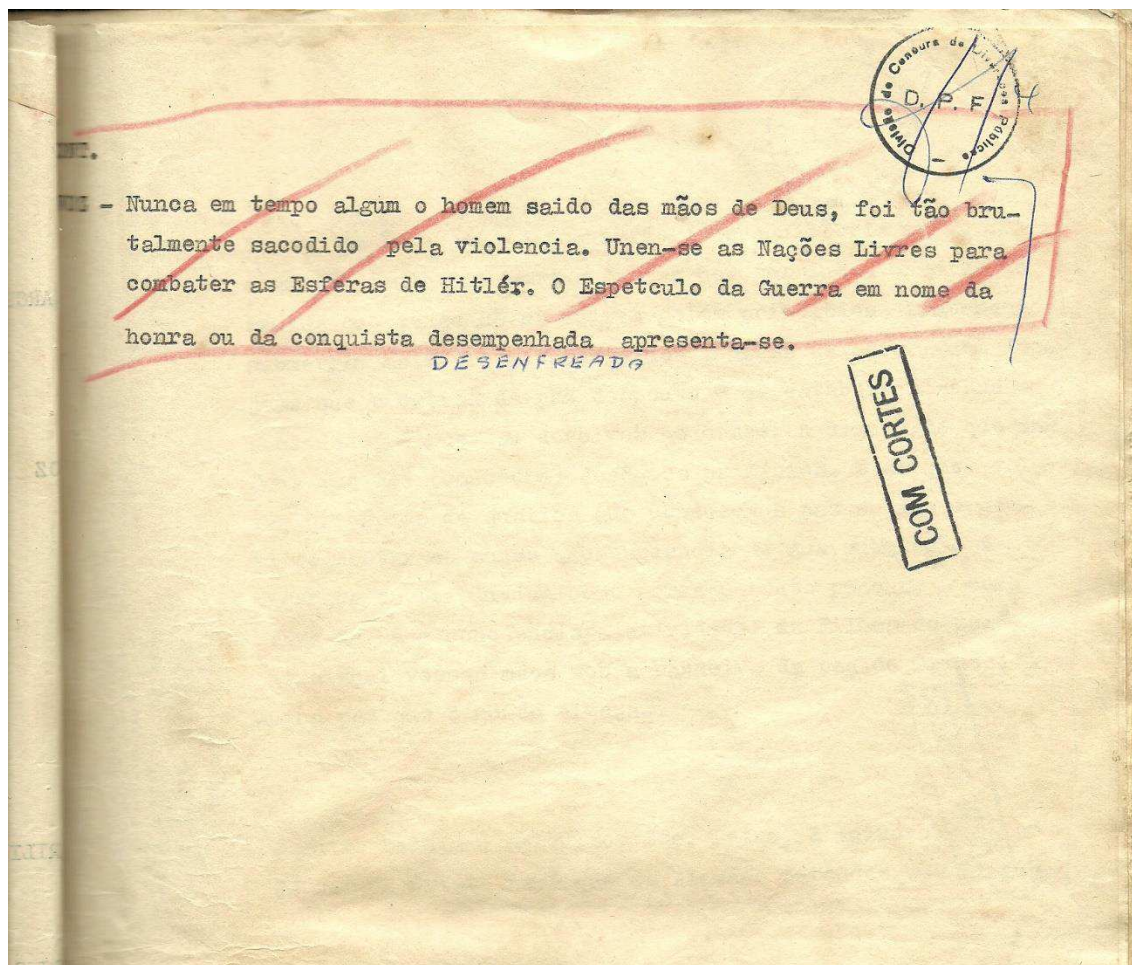
LOCUTOR- Noticias de ultima hora. Foram presos a poucos instantes quatro membros da Resistencia Italiana e fuzilados na mesma hora que tentava reagir. E atenção! Aca- ba de chegar ás nossas mãos comunicados urgentes de que Tanque e Tropas Alemães invadem neste exato momento a cidade de Pisa. As familias foram evacuadas pois desde ontem, Os Comando Da Resistencia foram informados da ~~que~~ Invasão Nazista. O Comando Alemão está informado de que uma Rede de espionagem, está agindo na Itália, e que já tem em mãos uma lista dos principais Agentes Italiano.

MARILIA- Somos descobertos! Marcus! precisamos levar André e

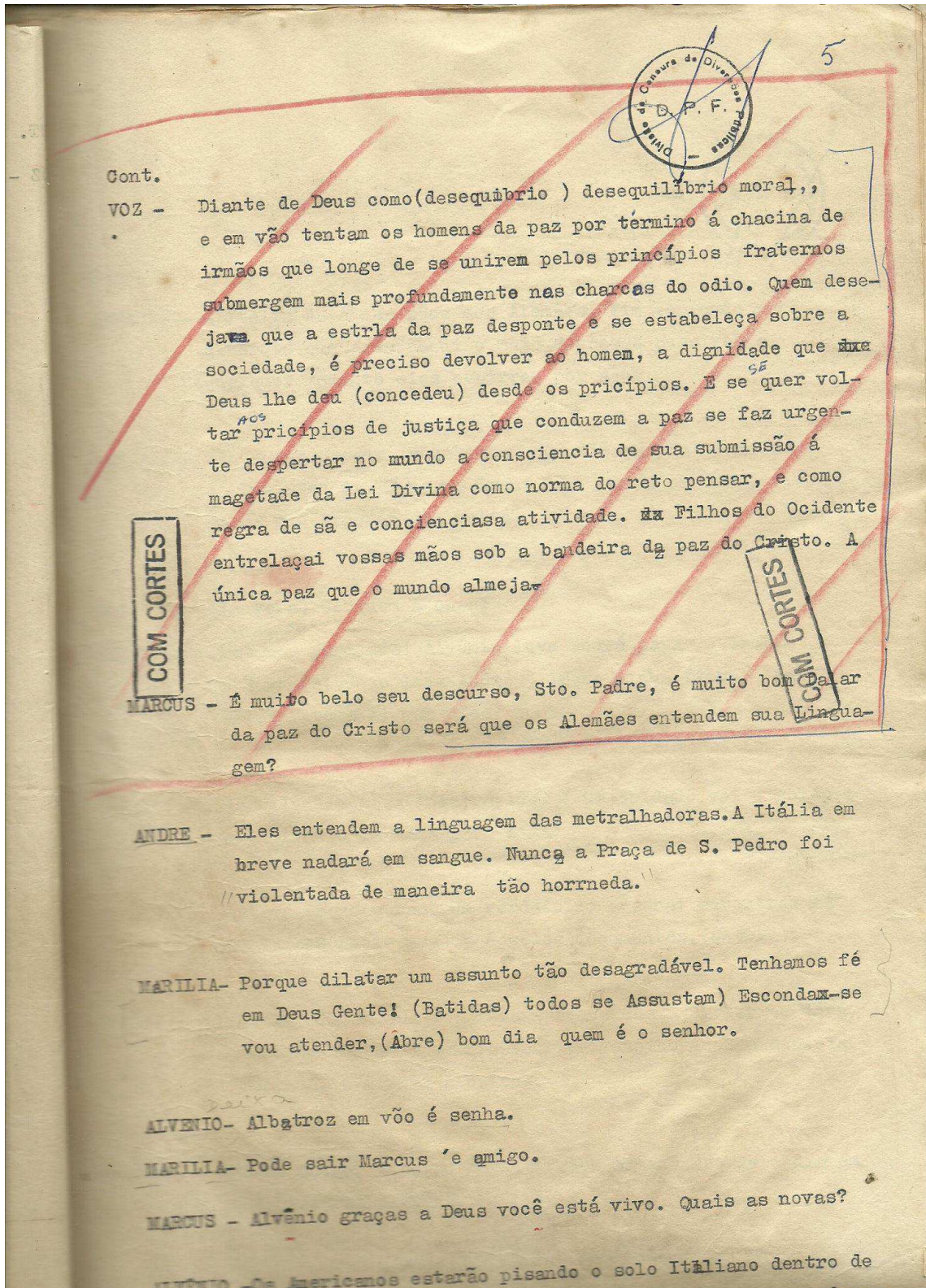
Peça teatral A casa de Irene, acervo pessoal.



Peça teatral A casa de Irene, acervo pessoal.



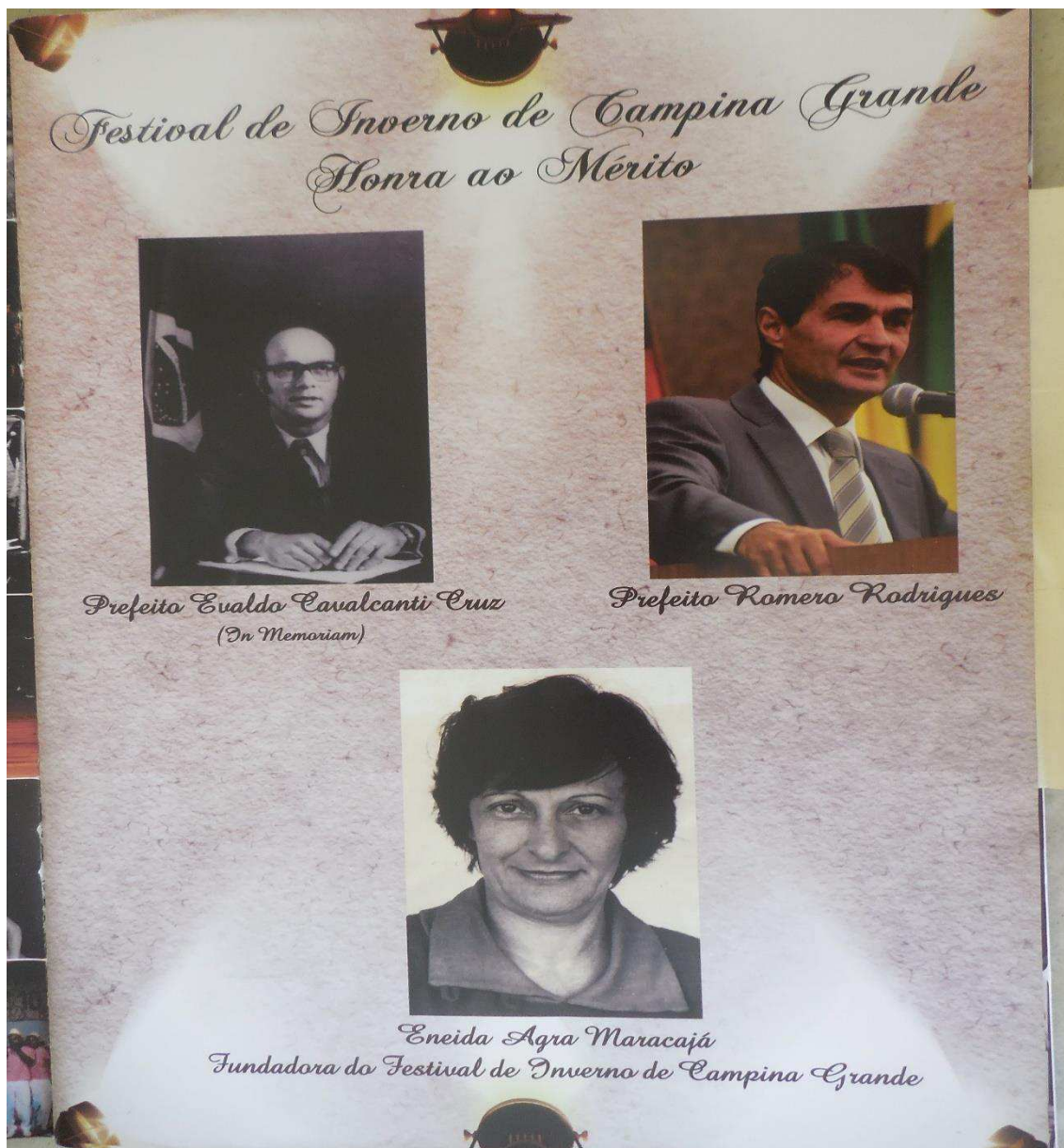
Peça teatral *A casa de Irene*, acervo pessoal.



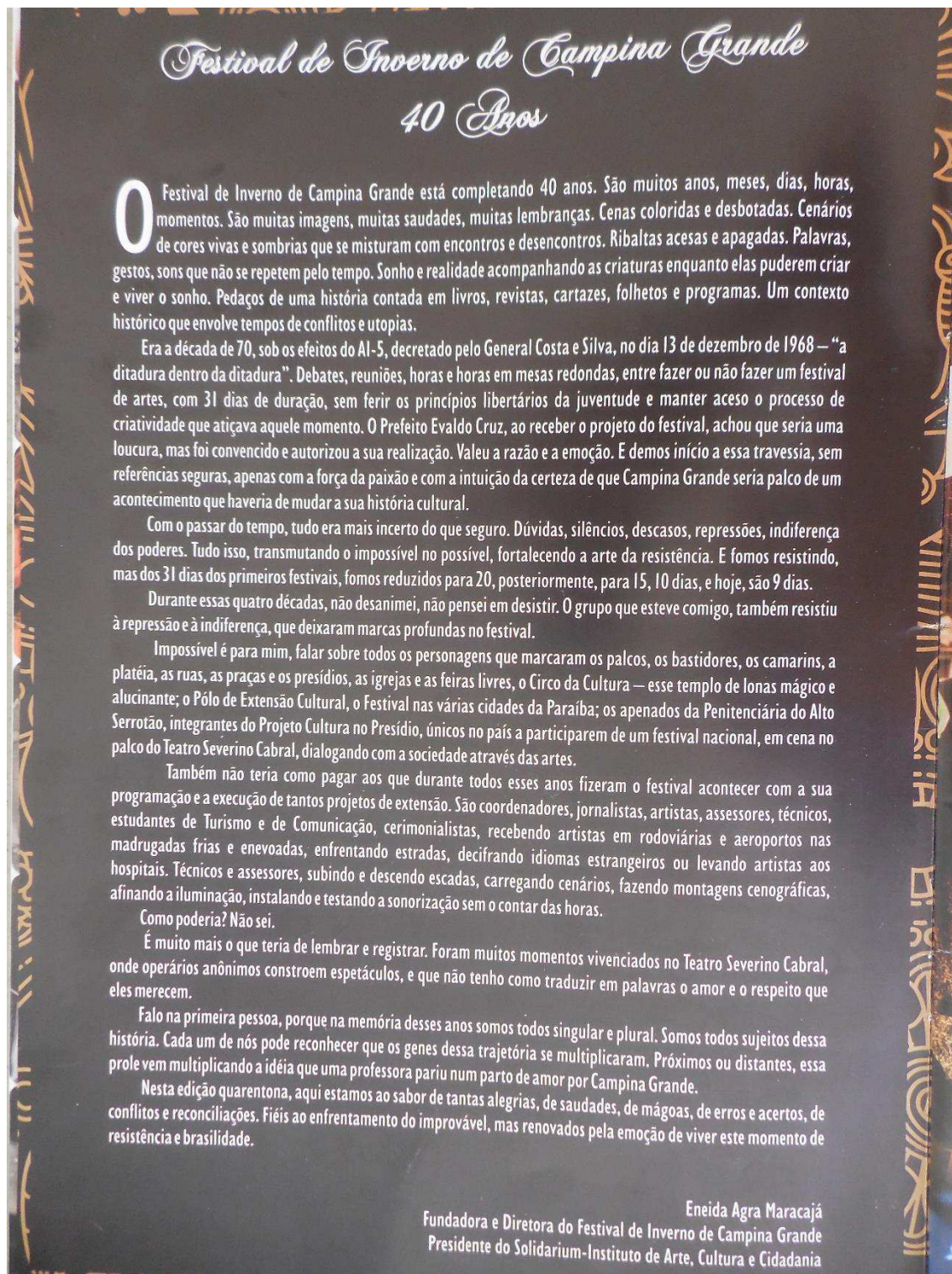
Peça teatral *A casa de Irene*, acervo pessoal.



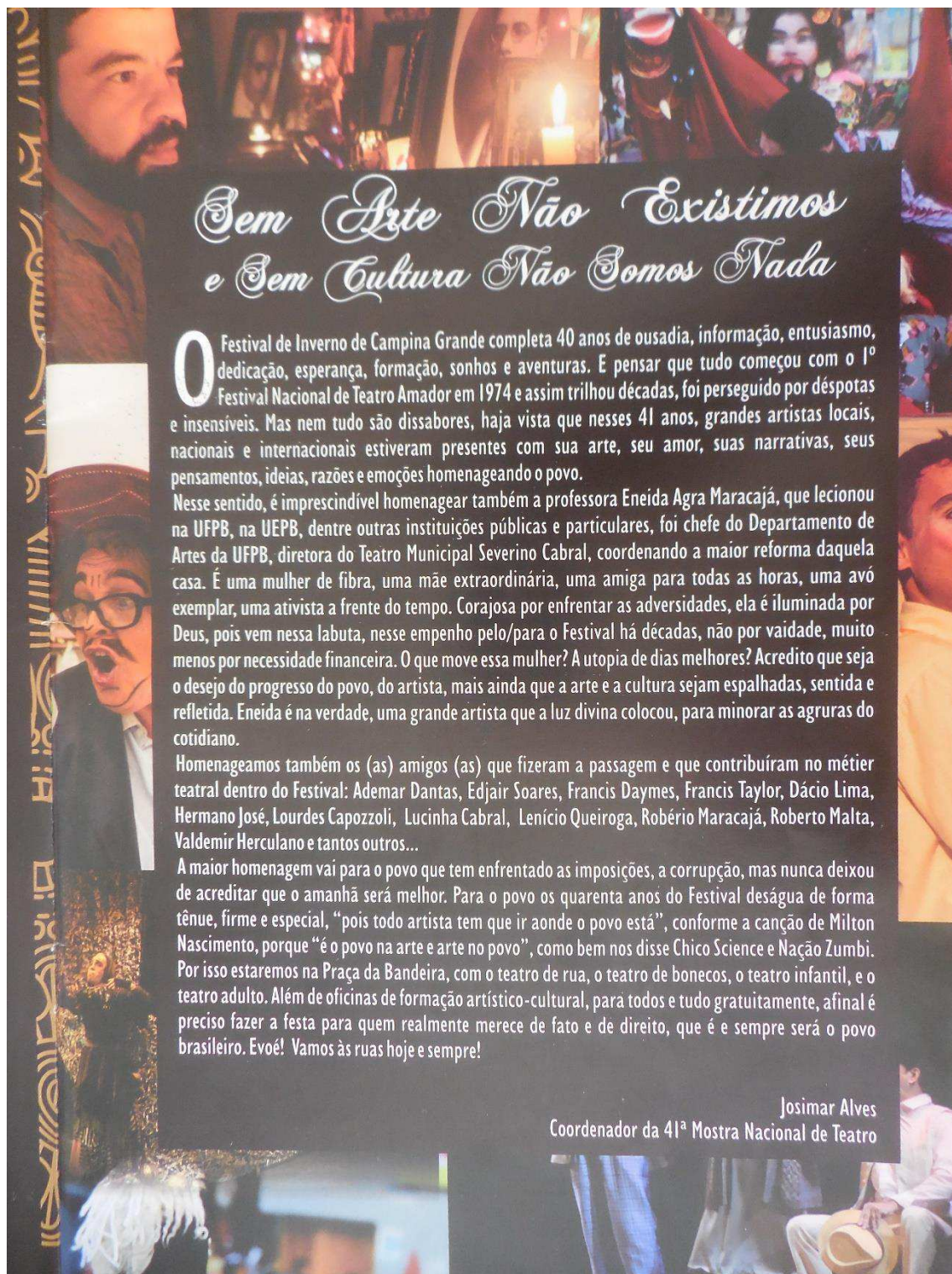
Cartilha de apresentação do *Festival de Inverno* de 2015, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.



Cartilha de apresentação do *Festival de Inverno* de 2015, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.



Cartilha de apresentação do *Festival de Inverno* de 2015, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.



*Sem Arte Não Existimos
e Sem Cultura Não Somos Nada*

O Festival de Inverno de Campina Grande completa 40 anos de ousadia, informação, entusiasmo, dedicação, esperança, formação, sonhos e aventuras. E pensar que tudo começou com o 1º Festival Nacional de Teatro Amador em 1974 e assim trilhou décadas, foi perseguido por déspotas e insensíveis. Mas nem tudo são dissabores, haja vista que nesses 41 anos, grandes artistas locais, nacionais e internacionais estiveram presentes com sua arte, seu amor, suas narrativas, seus pensamentos, ideias, razões e emoções homenageando o povo.

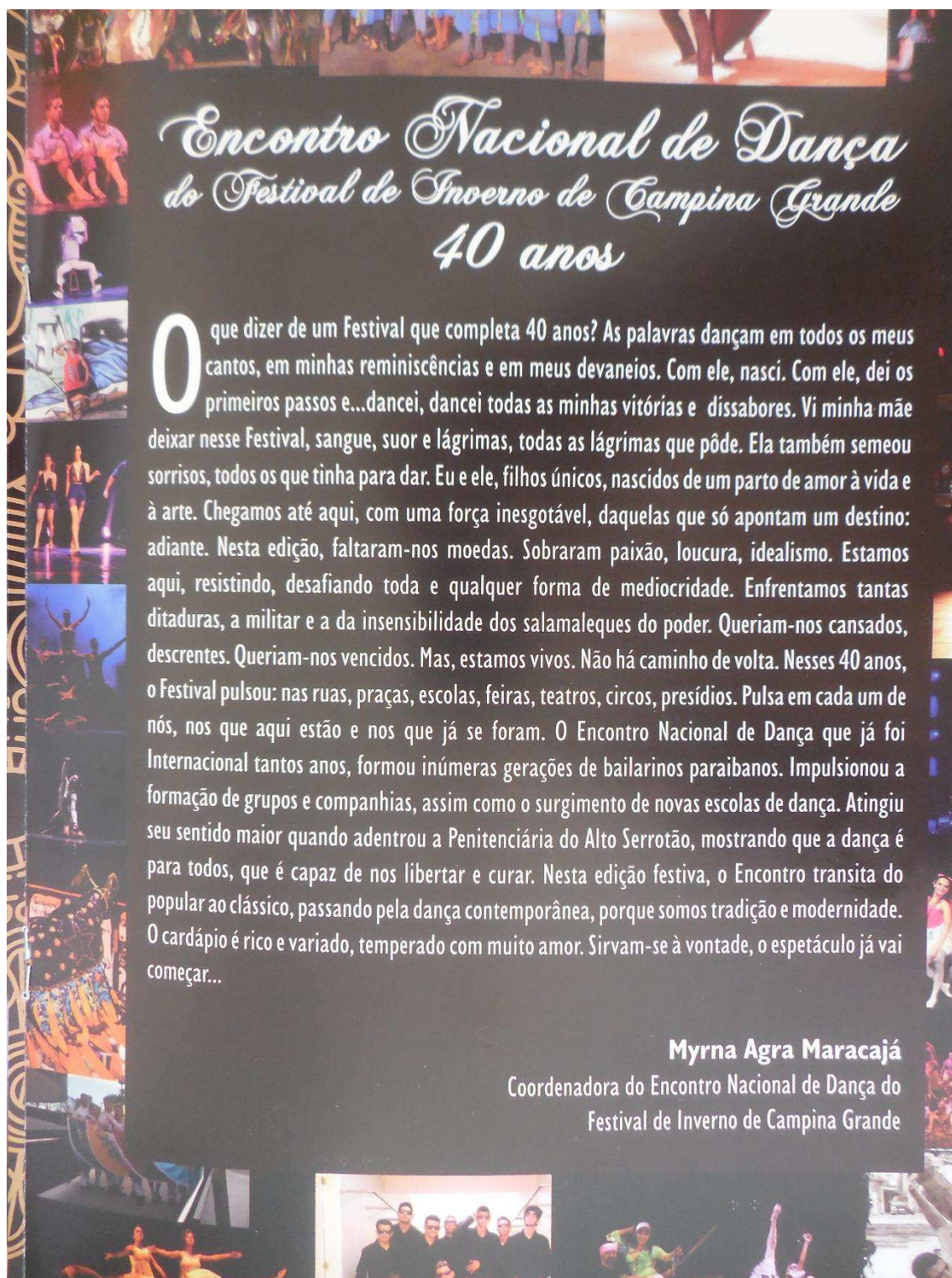
Nesse sentido, é imprescindível homenagear também a professora Eneida Agra Maracajá, que lecionou na UFPB, na UEPB, dentre outras instituições públicas e particulares, foi chefe do Departamento de Artes da UFPB, diretora do Teatro Municipal Severino Cabral, coordenando a maior reforma daquela casa. É uma mulher de fibra, uma mãe extraordinária, uma amiga para todas as horas, uma avó exemplar, uma ativista a frente do tempo. Corajosa por enfrentar as adversidades, ela é iluminada por Deus, pois vem nessa labuta, nesse empenho pelo/para o Festival há décadas, não por vaidade, muito menos por necessidade financeira. O que move essa mulher? A utopia de dias melhores? Acredito que seja o desejo do progresso do povo, do artista, mais ainda que a arte e a cultura sejam espalhadas, sentida e refletida. Eneida é na verdade, uma grande artista que a luz divina colocou, para minorar as agruras do cotidiano.

Homenageamos também os (as) amigos (as) que fizeram a passagem e que contribuíram no métiér teatral dentro do Festival: Ademar Dantas, Edjair Soares, Francis Daymes, Francis Taylor, Dácio Lima, Hermano José, Lourdes Capozzoli, Lucinha Cabral, Lenício Queiroga, Robério Maracajá, Roberto Malta, Valdemir Herculano e tantos outros...

A maior homenagem vai para o povo que tem enfrentado as imposições, a corrupção, mas nunca deixou de acreditar que o amanhã será melhor. Para o povo os quarenta anos do Festival deságua de forma tênue, firme e especial, “pois todo artista tem que ir aonde o povo está”, conforme a canção de Milton Nascimento, porque “é o povo na arte e arte no povo”, como bem nos disse Chico Science e Nação Zumbi. Por isso estaremos na Praça da Bandeira, com o teatro de rua, o teatro de bonecos, o teatro infantil, e o teatro adulto. Além de oficinas de formação artístico-cultural, para todos e tudo gratuitamente, afinal é preciso fazer a festa para quem realmente merece de fato e de direito, que é e sempre será o povo brasileiro. Evoé! Vamos às ruas hoje e sempre!

Josimar Alves
Coordenador da 41ª Mostra Nacional de Teatro

Cartilha de apresentação do *Festival de Inverno* de 2015, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.

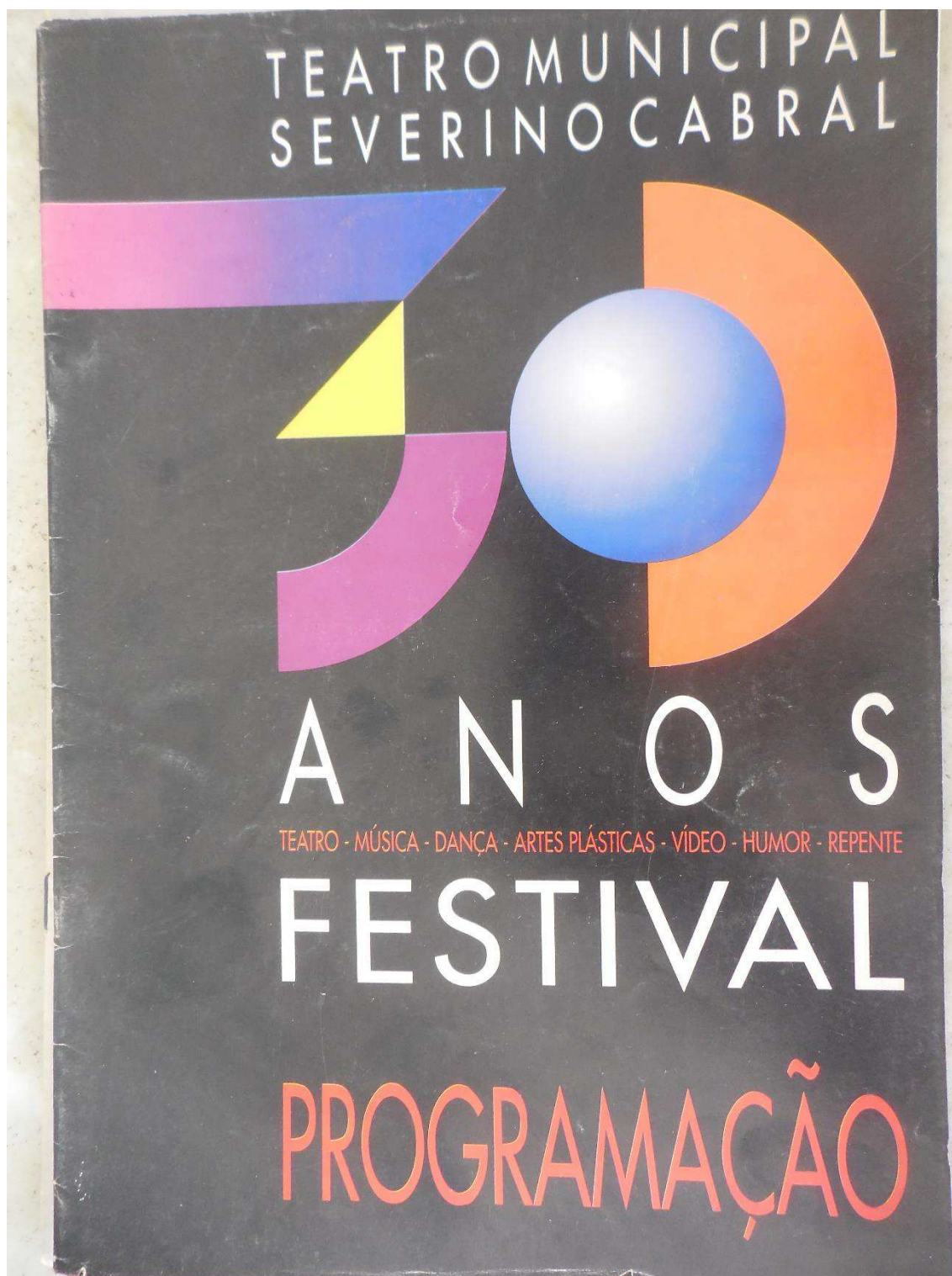


Encontro Nacional de Dança do Festival de Inverno de Campina Grande 40 anos

O que dizer de um Festival que completa 40 anos? As palavras dançam em todos os meus cantos, em minhas reminiscências e em meus devaneios. Com ele, nasci. Com ele, dei os primeiros passos e...dancei, dancei todas as minhas vitórias e dissabores. Vi minha mãe deixar nesse Festival, sangue, suor e lágrimas, todas as lágrimas que pôde. Ela também semeou sorrisos, todos os que tinha para dar. Eu e ele, filhos únicos, nascidos de um parto de amor à vida e à arte. Chegamos até aqui, com uma força inesgotável, daquelas que só apontam um destino: adiante. Nesta edição, faltaram-nos moedas. Sobraram paixão, loucura, idealismo. Estamos aqui, resistindo, desafiando toda e qualquer forma de mediocridade. Enfrentamos tantas ditaduras, a militar e a da insensibilidade dos salamaleques do poder. Queriam-nos cansados, descrentes. Queriam-nos vencidos. Mas, estamos vivos. Não há caminho de volta. Nesses 40 anos, o Festival pulsou: nas ruas, praças, escolas, feiras, teatros, circos, presídios. Pulsa em cada um de nós, nos que aqui estão e nos que já se foram. O Encontro Nacional de Dança que já foi Internacional tantos anos, formou inúmeras gerações de bailarinos paraibanos. Impulsionou a formação de grupos e companhias, assim como o surgimento de novas escolas de dança. Atingiu seu sentido maior quando adentrou a Penitenciária do Alto Serrotão, mostrando que a dança é para todos, que é capaz de nos libertar e curar. Nesta edição festiva, o Encontro transita do popular ao clássico, passando pela dança contemporânea, porque somos tradição e modernidade. O cardápio é rico e variado, temperado com muito amor. Sirvam-se à vontade, o espetáculo já vai começar...

Myrna Agra Maracajá
Coordenadora do Encontro Nacional de Dança do
Festival de Inverno de Campina Grande

Cartilha de apresentação do *Festival de Inverno* de 2015, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.



Cartilha de apresentação do Festival de Inverno, comemoração de 30 anos, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.

30 ANOS DEPOIS

As crianças de 1963 fazem parte, hoje, da geração que comanda os destinos da cidade.

Há nisso tudo uma magia incrível. O tempo parece brincar com o roteiro das vidas, determinando, ao sabor de suas conveniências, o ritmo das horas. Ora segundos, ora minutos. Ora, ora...

Lá se vão 30 anos. Longos e rápidos. Aquela época, Campina Grande já vivia os dias geniais de sua arte e era, em verdade, senhora dos seus atos. Faltava-lhe, portanto, o espaço ideal para que a sua verve encontrasse a guarida necessária. É que arte precisa de ninho, para, um dia, criar asas e voar bem alto, em direção ao país das Musas. E o então prefeito Severino Cabral, num rasgo de sensibilidade e larga visão de futuro, fundou o Teatro Municipal, assinalando uma nova fase para as artes cênicas e demais expressões correlatas. E Campina Grande, num gesto de profundo e solene reconhecimento, aplaudiu estrepitosamente a iniciativa cultural, porque a cidade é de vanguarda, e, quando vai à frente, é para corrigir veredas.

O Teatro Municipal, erguido no coração da cidade, testemunha da tenacidade campinense, traz em seu arrojado perfil arquitetônico, uma visão de eterno futuro, em formas ousadas que se interpenetram, permitindo a renovação constante de novos padrões e de novos conceitos em torno da arte. Campina tem o poder de viver o porvir agora. Por isso, não pára: vive incessantemente à procura de novas portas, pelo encontro de horizontes de luminosa esperança.

No início dos anos 70, tendo como chefe do executivo municipal o extraordinário homem público Evaldo Cruz, a cultura viveu dias de glória. E neste contexto, o nosso templo da arte, marcado pela ação do tempo, teve sua primeira e ampla reforma, consolidando, ainda mais, o prestígio de ser reconhecidamente uma das melhores casas do gênero no país.

Lembro bem que, por arte do destino, foi outro Cabral, filho do primeiro, o responsável pela total reforma física da nossa casa de espetáculos. Doutor Milton Cabral, num gesto de amor à terra comum, eternizou seu rápido mandato de Governador da Paraíba, transformando segundos em horas, vontade em realização. Assim, o Teatro vestiu-se condignamente e foi ao baile do seu mister.

Não é difícil recordar, mas já se passaram 30 anos. Três décadas de arte e cultura. Trinta anos de vida e trabalho, numa longa história de talento, coragem e determinação. Durante esses anos, o tablado e as luzes do nosso teatro receberam artistas de fama nacional e internacional, pondo em cena o melhor do teatro e da dança em inesquecíveis apresentações.

Subo, neste instante, ao palco da emoção e abro as cortinas da alma para homenagear o Teatro Municipal e saudar, com reconhecimento e admiração, todos aqueles que fizeram e fazem, com orgulho e amor, a grandeza de sua história.

Parabéns, Teatro Municipal Severino Cabral!

FÉLIX ARAÚJO FILHO

Prefeito

Cartilha de apresentação do *Festival de Inverno*, comemoração de 30 anos, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.

30 ANOS DEPOIS

As crianças de 1963 fazem parte, hoje, da geração que comanda os destinos da cidade. Há nisso tudo uma magia incrível. O tempo parece brincar com o roteiro das vidas, determinando, ao sabor de suas conveniências, o ritmo das horas. Ora segundos, ora minutos. Ora, ora...

Lá se vão 30 anos. Longos e rápidos. Aquela época, Campina Grande já vivia os dias geniais de sua arte e era, em verdade, senhora dos seus atos. Faltava-lhe, portanto, o espaço ideal para que a sua verve encontrasse a guarida necessária. É que arte precisa de ninho, para, um dia, criar asas e voar bem alto, em direção ao país das Musas. E o então prefeito Severino Cabral, num rasgo de sensibilidade e larga visão de futuro, fundou o Teatro Municipal, assinalando uma nova fase para as artes cênicas e demais expressões correlatas. E Campina Grande, num gesto de profundo e solene reconhecimento, aplaudiu estrepitosamente a iniciativa cultural, porque a cidade é de vanguarda, e, quando vai à frente, é para corrigir veredas.

O Teatro Municipal, erguido no coração da cidade, testemunha da tenacidade campinense, traz em seu arrojado perfil arquitetônico, uma visão de eterno futuro, em formas ousadas que se interpenetram, permitindo a renovação constante de novos padrões e de novos conceitos em torno da arte. Campina tem o poder de viver o porvir agora. Por isso, não pára: vive incessantemente à procura de novas portas, pelo encontro de horizontes de luminosa esperança.

No início dos anos 70, tendo como chefe do executivo municipal o extraordinário homem público Evaldo Cruz, a cultura viveu dias de glória. E neste contexto, o nosso templo da arte, marcado pela ação do tempo, teve sua primeira e ampla reforma, consolidando, ainda mais, o prestígio de ser reconhecidamente uma das melhores casas do gênero no país.

Lembro bem que, por arte do destino, foi outro Cabral, filho do primeiro, o responsável pela total reforma física da nossa casa de espetáculos. Doutor Milton Cabral, num gesto de amor à terra comum, eternizou seu rápido mandato de Governador da Paraíba, transformando segundos em horas, vontade em realização. Assim, o Teatro vestiu-se condignamente e foi ao baile do seu mister.

Não é difícil recordar, mas já se passaram 30 anos. Três décadas de arte e cultura. Trinta anos de vida e trabalho, numa longa história de talento, coragem e determinação. Durante esses anos, o tablado e as luzes do nosso teatro receberam artistas de fama nacional e internacional, pondo em cena o melhor do teatro e da dança em inesquecíveis apresentações.

Subo, neste instante, ao palco da emoção e abro as cortinas da alma para homenagear o Teatro Municipal e saudar, com reconhecimento e admiração, todos aqueles que fizeram e fazem, com orgulho e amor, a grandeza de sua história.

Parabéns, Teatro Municipal Severino Cabral!

FÉLIX ARAÚJO FILHO

Prefeito

Cartilha de apresentação do *Festival de Inverno*, comemoração de 30 anos, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.



Trinta anos, já história

Era uma vez...

Todas as histórias começam assim. A nossa também. Era uma vez um Prefeito que dispunha de determinada verba para com ela construir um viaduto. Não sentindo ser aquela a obra ideal para a cidade, ele próprio reuniu seus auxiliares e determinou: - Nada de viaduto. Eu quero um Teatro. Um Teatro bonito, moderno, grande como a minha cidade. E quero entregar este teatro ao meu povo antes de deixar o governo. Aqui está o dinheiro, o resto fica com vocês.

A partir daí a equipe começou a se movimentar. Terreno escolhido, desenhos, plantas, cálculos, engenheiros, arquitetos, firma contratada para a construção, operários, areia, cimento, cal, tijolos e muito trabalho.

Último dia da administração. Último dia do mês de novembro de 63. Nosso Prefeito realizava um sonho: entregar sua última obra à cidade e ao seu sucessor, inaugurar o Teatro Municipal que com muita justiça recebia o nome do seu realizador, Severino Cabral.

A partir daí o movimento artístico da cidade começou a se transformar. Aos grupos de teatro já existentes foram se incorporando outros. Nascia o Teatro Universitário. No palco do Municipal crianças representavam como gente grande. Nas dependências do Teatro os artistas plásticos mostravam suas obras e no palco novo da cidade os violeiros cantavam suas loas mostrando à sociedade o que eles já tinham se acostumado a fazer nas tradicionais cantorias de pé de parede e tamborete para as ofertas.

Quantas vezes, à porta do Teatro, ouvi perguntas assim:

- Vai ter brincadeira hoje?

- Que casa tão grande é essa? É "feito" cinema? E cadê a tela?

O tempo passa depressa. E de repente três décadas ficaram para trás. É a melhor oportunidade que achamos para a realização do "FESTIVAL TRINTA ANOS" reunindo todas as manifestações artísticas que esta casa abrigou durante sua existência. É a justa homenagem ao artista que iluminou este palco com suas luzes de talento. É a melhor homenagem que prestamos ao Prefeito Severino Cabral que iluminado pelos deuses da antiga Grécia resolveu, em boa hora, esquecer o viaduto e mandar fazer um Teatro.

Amém, "sêo" Cabral, amém.

Wilson Maux

Cartilha de apresentação do *Festival de Inverno*, comemoração de 30 anos, arquivo da Secretaria de Cultura de Campina Grande.

XVI Festival de Inverno

Campina Grande



Estamos vivendo o mais importante acontecimento artístico-cultural do Estado da Paraíba, o FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPINA GRANDE, uma festa que atrai personalidades da vida cultural do país e atravessa as fronteiras do exterior, terá 18 dias e noites de duração e acontecerá em três etapas: Dança, Música e Teatro, envolvendo como polo de extensão deste ano, as cidades de Areia, Bananeiras e Boqueirão, embora tenha seu ponto alto, no TEATRO MUNICIPAL SEVERINO CABRAL, da mais importante cidade do interior do Nordeste, destacada por sua mentalidade cosmopolita e magestosa de ser.

São muitos os grupos de teatro, dança, música etc., de todo o Brasil, que aguardam com expectativa, serem selecionados para participar do FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPINA GRANDE. Para estes grupos, a simples escolha, por si só, já representa uma conquista a ser acrescentada em seus "currículos". É que a qualidade e a credibilidade do evento a nível nacional, faz aumentar a cada ano, o número de interessados e, conseqüentemente torna mais rigoroso os critérios de seleção. Até porque seriam necessários muitos milhões de cruzeiros para atender a todos os inscritos.

O XVI FESTIVAL DE INVERNO apresenta, este ano, renomados grupos das citadas modalidades, capazes de atender aos mais diferentes e exigentes públicos e como sempre, constará de cursos de reciclagem para profissionais e amadores.

Para atingir este clima, o grande evento passou por fases inimagináveis no que se refere à dificuldades, mas pelo que significa para a cidade e para o estado, nunca deixou de receber o apoio dos poderes públicos e da iniciativa privada. Sua idealizadora, a professora Eneida Agra Maracajá, lutou com as garras de uma felina para não deixar morrer esta festa, que acontece anualmente e que projeta o nome da cidade, nacional e internacionalmente, não mais como pólo comercial, mas como centro irradiador de experiências e intercâmbio cultural.

Neste documentário, registramos nomes de grandes estrelas que passaram pelo FESTIVAL DE INVERNO ou nele marcaram presença, bem como de importantes personalidades da história contemporânea do estado e do Brasil, que avaliaram Eneida Agra Maracajá e seu Festival, duas histórias que se somam como se fossem uma só.

Cine Negro Cia. de Dança - "Bulhanças"

DOCUMENTÁRIO

Cartilha de divulgação do Festival de Inverno de 1991, acervo pessoal.



Eneida criou os Festivals. Eivaldo Cruz aprovou a Idéia e Paschoal Carlos Magno estimulou, dando início a um capítulo glorioso na história da cultura paraibana

As passeatas de artistas tomaram-se um hábito na abertura dos festivais

UMA VITÓRIA DE DEZESSEIS ANOS

Certamente que foi o modo entusiástico com que a comunidade campinense abraçou o I Festival Nacional de Teatro (FENAT), realizado pela então diretora do Teatro Municipal Severino Cabral, Eneida Agra Maracajá, que possibilitaria, dois anos depois, a realização do I Festival de Inverno de Campina Grande, Englobando diversas modalidades artísticas.

O I FENAT mudaria de modo radical, a vida cultural da cidade, que já tiveram um grande impulso a partir de 1963, com a inauguração do Municipal: personalidades de grande relevo do mundo artístico brasileiro, estariam presentes ao acontecimento, dando-lhe um peso e uma repercussão, além dos esperados, e uma característica muito peculiar, que era a plena aceitação do povo campinense.

O embaixador Paschoal Carlos Magno (criador dos festivais de estudantes e da Barca da Cultura, entre outros grandes feitos que estimularam a produção cultural do País), Luiza Barreto Leite (atriz do famoso grupo Os Comediantes, marco na História do Teatro Brasileiro com a montagem de Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, dirigida por Zieminski), Isaac Gondim Filho (premiado autor pernambucano), Jefferson Del Rios (grande crítico teatral brasileiro), Jorge Fernando, (hoje um dos maiores diretores do País), Maria José Santos, Lima, Cláudio Barradas, Vital Santos, José Francisco Filho, Linda

Mascarenhas, todos nomes de grandes significância para as várias regiões brasileiras, passaram por Campina Grande, deixando a marca da sua rica experiência, alguns, desde 1974, outros, a partir da existência do Festival de Inverno, ou seja, há 16 anos.

Os nomes citados relacionam-se com o teatro, mas, dentro das várias modalidades, além dessa, como sejam, música, dança, cinema e artesanato, outros vieram com seu talento e valioso saber, enriquecer a experiência e o saber locais.

Diretores, atores, autores, bailarinos, coreógrafos, cantores, músicos, cineastas e técnicos de todas as regiões brasileiras, permitiram um conagraçamento, que mesmo nas mais adversas condições - como nos anos da repressão - permitiram o crescimento intelectual de Campina Grande e da região por ela polarizada.

O Festival de Inverno permitiu o despertar do gosto estético, da consciência política, do senso crítico e enfim, de tudo aquilo que facilita a convivência humana.

Sua realização divulgaria autores locais, como, Lourdes Ramalho, Adhemar Dantas e Hermano José, este, também diretor, tendo sido coordenador do grande encontro cultural por quatro anos.

Importantes nomes da cena, da música e da crítica artística vieram ao Nordeste, às vezes pela primeira vez, através do Festival. Por

ele passaram Regina Duarte, Aldo Parisot, Tânia Pacheco, Clóvis Levy, Fernando Bohrer, Alcione Araújo, João das Neves, Márcio Sousa, Elba Ramalho, Ana Botafogo e inumeráveis outros.

O intercâmbio entre as regiões, os espetáculos, os cursos e oficinas e o contato com mestres de suas respectivas áreas artísticas, promoveram o amadurecimento dos participantes.

A importância do acontecimento repercutiu nacionalmente, provocando a cada ano uma verdadeira avalanche de pedidos de inscrição. Campina Grande passou a figurar no calendário cultura do Brasil.

Criadora e animadora do acontecimento durante todos esses anos, à exceção dos acontecimentos de 1981 a 1984, é graças a Eneida Agra Maracajá que o Festival de Inverno continua a existir, a despeito das dificuldades homéricas com que a arte e a cultura brasileira se deparam nas mais diversas épocas, em especial na região nordestina.

Batalhando pela sua institucionalização, Eneida vê agora seu sonho realizado pelas mãos do prefeito Cássio Cunha Lima, o que garantirá a subsistência do certame, assim como ela, no início, encontrou o apoio do prefeito Evaldo Cavalcanti Cruz, que acatou a sua idéia em 1974, para a realização do I FENAT, ampliando-o para FESTIVAL DE INVERNO em 1976.

Cartilha de divulgação do *Festival de Inverno* de 1991, acervo pessoal.

REPENSANDO ENEIDA

É difícil falar de uma pessoa sobre a qual o "mundo inteiro" já disse tanto, utilizando sentimentos de admiração, respeito, agradecimento, com a riqueza de vocabulário e de recursos literários comuns aos intelectuais e, mesmo assim, ela continuar indescritível.

Falar ou escrever sobre Eneida Agra Maracajá, sem paixão? É impossível e talvez esteja aí o x do problema. É que é até comum sabermos de pessoas, cujo espírito de liderança e de empreendimento, consegue modificar a mentalidade e, conseqüentemente, os destinos de uma sociedade em um determinado setor, mas Eneida, na sua inquietação artística, criando a arte de defender a própria arte, consegue ser a síntese das características mais humanas e mais contraditórias. Certa vez, quando perguntaram a sua filha Myrna de apenas 13 anos de idade, como era a sua mãe, ela respondeu o seguinte:

— "Você sabe como é uma mulher: ousada, ciumentosa, indiscreta, autoritária, exigente, ambiciosa, sensível, afetiva, leal, grata, agressiva, prudente, cautelosa, te-naz, individualista, independente, melancólica, queixosa, eufórica, entusiasta, otimista, maliciosa, conformis-

ta, fatalista, teimosa, obstinada e chorona? Assim é minha mãe. Uma ser que sonha".

Por tudo isso, resolvi não apenas escrever um artigo sobre Eneida Agra, mas, documentar nesta revista em homenagem ao décimo sexto Festival de Inverno de Campina Grande, por ela idealizado e preservado com muitas alegrias e amarguras, parte do que já foi dito e registrado ao longo dessas duas histórias que se somam como se fossem uma só.

Deixo, entretanto, um grito de alerta: Eneida Agra Maracajá nada deve à vida., todas as cenas que lhe foram impostas, ela as transformou em trampolim, usando as cores da responsabilidade e das grandes decisões, luzes de ribalta, em tons fortes, para o fundo do poço das horas difíceis, em que tinha que abrir as cortinas dos bastidores de mil situações. No palco como na vida ela é uma vencedora. Acredito que está mais do que na hora de repensarmos o quanto Campina Grande e a Paraíba deve a esta mulher. Discípulos: comecem a por em prática o que foi ensinado por esta Mestre, poupem-na, o mundo precisa dela...

Adelma Íriñez

DEPOIMENTOS

"Por que a moça magérrima, nervosa, dramática, não se tornou atriz, não sei, mas parece que era preciso renunciar à vocação evidente, para tomar-se a maior animadora cultural do Estado. (...) Eneida que era um dos "gatos pingados" da restrita platéia da década de 60, provocou a avalanche: hoje Campina Grande enche e esborra o seu Teatro, e quem pode negar-lhe a grande contribuição para o feito?"

Hermano José
Professor de Teatro
UEPb/1979

"O teatro não foi um acidente na vida de Eneida Agra Maracajá. As fadas que presidiram o seu nascimento (para os que acreditam no augúrio dessas entidades fantásticas), previram que o teatro seria uma religião na vida da menina. Uma mística a que se grudaria como um visgo para nunca mais se separar. E tudo tem acontecido como estava escrito no livro da sorte".

Epitácio Soares
Escritor e articulista
campinense/1979

"Gil Vicente, o criador do Teatro clássico português, escreveu a "TRILOGIA DAS BARCAS". Você Eneida não escreveu, mas conduz

dentro de si, uma outra trilogia que sem preocupações de trocadilho, eu chamaria de "TRILOGIA DO ABARCA", pois você abarca todo o seu amar, abarca todo o seu talento e abarca toda a sua vocação para servir e se dedicar ao teatro, incentivando-o, promovendo-o, engrandecendo-o".

Ronaldo Cunha Lima
Governador do Estado da
Paraíba/(1979)

"Já possuíamos o Teatro Municipal "Severino Cabral". Não importava que estivesse inacabado e carente de condições. Os recursos poderiam ser conseguidos objetivando torná-lo uma grande "Casa de Cultura". O mais importante era a escolha da pessoa que comandasse, em seu período administrativo. (...) Deus me inspirou e o nome de Eneida Maracajá veio-me à mente. Foi a mais feliz de todas as minhas decisões. Eneida demonstrou ser tudo o que eu esperava que ela fosse: abnegada, corajosa, desprendida, profundamente culta, com excelente relacionamento com o mundo cultural do país, brigona e, sobretudo, suficientemente "maluca" para imaginar e executar projetos aparentemente impossíveis".

Evaldo Cruz
Prefeito de Campina Grande

no período de 73 a 77

"Pouco a pouco é que fui descobrindo a artista, a mulher apaixonada pelo palco e que desde menininha fazia teatro por conta própria, liderando desde então o movimento teatral mirim do pequeno mundo lúdico de sua faixa etária. (...) Eneida, ora chamada de Maracajá, ora de Macarajá, foi nome que caiu em todas as bocas e em todas as almas que amam essa coisa indescritível que chamam de Arte. Daí em diante todo o Brasil passou a render homenagens especiais à Rainha da Borborema, que antes conhecida apenas como "cidade do Trabalho", passou a ser considerada a sentinela avançada da Cultura, no Nordeste."

Lourdes Ramalho
Teatróloga paraibana
1979

"Provou que pertence à estirpe dos que respiram alto. Quando se escrever a história do Teatro no Brasil, um dos seus capítulos mais amplos será dedicado à Paraíba. E nesse capítulo não poderá ser esquecida a ação da admirável Eneida Agra Maracajá, que pela força de seu trabalho colocou Campina Grande entre as mais importantes cidades no panorama cultural do Brasil."

Paschoal Carlos Magno

Cartilha de divulgação do *Festival de Inverno* de 1991, acervo pessoal.

O RÍTIMO DO FESTIVAL DE INVERNO

Campina Grande, a par de ser uma das cidades que mais crescem no Nordeste, toma-se a que mais muda no Brasil. Nesse aspecto, configura-se como uma metrópole envolvendo vários outros núcleos urbanos. Hoje, alguns dos seus bairros, a exemplo da José Pí- nheiro, contam com uma população superior a de muitas cidades do Compartimento da Borborema.

O ritmo com que se transforma, em todos os níveis e em todas as direções, exige uma reformulação e implantação de uma nova política de tratamento do serviço cultural. E só se pode distribuir este serviço a partir de uma política amparada no próprio fato cultural.

No momento em que a Câmara Municipal de Campina Grande aprova lei de incentivo à cultura e o Prefeito Cássio Cunha Lima oficializa o Festival de Inverno, já se pode repensar e dimensionar uma política cultural adequada, cujo objetivo básico seja a distribuição do benefício cultural em escala sócio-comunitária.

Como campinense que sou, sempre tive idéias muito claras sobre Campina Grande. E, a todo tempo, achei que esta cidade deve ser pensada culturalmente.

Na década de 30, foi demolido o Teatro Apolo, - o nosso primeiro teatro. Nas décadas seguintes, as programações culturais eram muito limitadas. E, em 1963, ganhamos o Teatro Municipal Severino Cabral. Nesse período, surgiram inúmeros grupos de ativistas culturais, mas ficamos centralizados e não se pensou na popularização e a conseqüente descentralização da cultura. Foi na década de 70, na administração do Prefeito Evaldo Cavalcante Cruz, que começou o choque da mudança e o povo passou a ser protagonista.

O I Festival Nacional de Teatro - I FENAT, realizado em 1974, foi, sem dúvida, o nosso grande momento cultural. Revelou talentos, despertou vocações, conquistou um público, abriu espaços à crítica, ao debate, e colocou Campina Grande no panorama cultural do país. E fez surgir uma nova mentalidade em nossa terra.

O êxito alcançado nos animou a criar o Festival de Inverno. São passados 18 anos. Em um país onde a cultura é tratada adjetivamente, não somente pelo poder público, mas pela própria sociedade brasileira, somos um testemunho de fé, resistência, força e, por que não dizer, de paixão.

O Festival de Inverno não pode ser conduzido como um fato eventual, pois isto seria mais um sintoma forte da visão adjetiva da Cultura. Tratá-la como evento é uma maneira de mutilar o cidadão. O Festival



é uma permanência. Ele está no Circo da Cultura. Está no Pólo de Extensão, abrindo o intercâmbio cultural com outras cidades da Paraíba. E, pelo seu caráter pedagógico, bem como na atualização de artistas e profissionais, nas diversas áreas da Arte, dimensionou-se como um importante movimento cultural. Sempre esteve nas ruas, nas feiras e nas escolas, pois a Cultura não é, nem deve ser privilégio de grupos sociais ou de parcelas da população.

O Festival de Inverno também acabou com aquela cultura definida a uma platéia determinada e escolarizada. Hoje, as suas raízes estão fincadas no chão. No Circo da Cultura estão 400 crianças das camadas populares, não apenas meros assistentes, mas participantes e criadores.

Pertence ele ao povo campinense, pois o fato cultural só tem uma autoria, que é o próprio povo. Ao ser oficializado, passou a existir de direito, porque, de fato, já vivia como o mais importante acontecimento artístico-cultural do Norte/Nordeste e um dos melhores festivais deste país.

Eneida Agra Maracajá
Coordenadora Geral do Festival de Inverno - 1991

Cartilha de divulgação do *Festival de Inverno* de 1991, acervo pessoal.

A GRANDE DAMA DO NOSSO TEATRO

Eneida Agra Maracajá está completando seus vinte e cinco anos de vida dedicada ao teatro. Se um evento desses, nos grandes centros culturais do país, é ruidosamente comemorado por qualquer intérprete, autor, cenógrafo ou diretor, que não dizer de sua significação numa cidade que ao longo de sua existência sempre foi tida e havida como infensa às manifestações do espírito e das artes? Pois Campina era assim. De vez em quando, pessoas ou grupos buscavam transformar a mentalidade aqui imperante, fundando grupos teatrais, sociedades artísticas e outras entidades semelhantes, numa heróica tentativa de transmutar os caracteres de nossa sociedade. Infelizmente, não conseguiram resistir ao tempo e às incompreensões dos poderes públicos e do próprio povo, mais empenhados em erguer no planalto da Borborema uma selva de concreto e de asfalto, onde a riqueza material era o principal e quase exclusivo objetivo.

Só que Eneida, no seu trabalho incansável e anônimo nos jardins-de-infância e educandários, não parava nem se deixava abater pelos insucessos de seus companheiros de ideais. Ela sabia que um dia tudo teria de mudar e que muita fé e paciência eram necessárias. Talvez tivesse até a premonição de que seria um dos instrumentos vitais da grande transformação cultural em nossa cidade, junto a outros que, com ela, mantinham as mesmas esperanças e acesa a mesma chama.

Meu conhecimento com Eneida não é de longa data. Embora sejamos ambos campinenses de quatro costados e de famílias centenárias nesta terra, vivíamos em mundos diferentes. Nossas áreas de atuação eram bem diversas. Mas quis o Destino que nossos caminhos se cruzassem e, assim, vi-me, sem o querer, alçado à honrosa condição de Prefeito Municipal. Sempre fui um dos que lamentavam os insucessos das iniciativas artísticas em Campina Grande e achava inclusivo que o espírito demasiado mercantilista que aqui predominava era uma mancha negra em nossa História. Por isso, prometi a mim mesmo deixar algo de definitivo e marcante que permitisse a grande mudança. Não só prédios, não apenas novas instituições, pois tudo isso poderia ser posteriormente relegado ao descaso pelas gestões futuras. Era fundamental que houvesse uma mudança de mentalidade.

Já possuíamos o Teatro Municipal "Severino Cabral". Não importava que estivesse inacabado e carente de condições. Os recursos poderiam ser conseguidos objetivando torná-lo uma grande "Casa de Cultura". O mais importante era a escolha da pessoa que comandasse, em meu período administrativo, o setor ligado às artes e à cultura. Uma pessoa que transmitisse a sua fé e o seu entusiasmo às novas gerações; que não desanimasse diante das enormes dificuldades que haveria de enfrentar. Uma pessoa de espírito forte, perseverante, lutadora, "maluca" até, desde que a conquista dos seus ideais exigisse dela dar uma de louca sempre que necessário...



Homenagem de Evaldo Cruz (ex-prefeito de Campina Grande) a Eneida Agra Maracajá

Deus me inspirou e o nome de Eneida Maracajá veio-me à mente. Foi a mais feliz de todas as minhas decisões. Eneida demonstrou ser tudo o que eu esperava que ela fosse: abnegada, corajosa, desprendida, profundamente culta, com excelente relacionamento com o mundo cultural do país, brigona e, sobretudo, suficientemente "maluca" para imaginar e executar projetos aparentemente impossíveis.

Antes mesmo que eu recuperasse o Teatro Municipal, ela já realizava o I Festival Nacional do Teatro Amador. E quase sem tomar fôlego, partia para novas promoções, não apenas relacionadas com o teatro, como à música, à dança, ao folclore e a tantas outras manifestações culturais e artísticas.

O importante, porém, era que a mentalidade do campinense passou a mudar. Os jovens lotavam a plateia do Municipal, debatiam autores e textos e eles próprios tomavam suas próprias iniciativas. Teatrólogos se revelaram, intérpretes também. O povo, por seu turno, sentiu-se contagiado por aquele entusiasmo e até as SABs organizavam nos bairros grupos teatrais. A grande transformação estava se operando, com o decidido apoio do poder público e, já àquela altura, das universidades federal e regional.

Assim, não há nada que dizer a Eneida na comemoração dos seus vinte e cinco anos de teatro, a não ser "Parabéns por tão significativo evento. E, principalmente, muito obrigado pela extraordinária ação que você desenvolveu no período em que tive a honra de presidir os destinos dessa irrequieta e indomável cidade, que você tão bem personaliza!"

Evaldo Cruz

Cartilha de divulgação do *Festival de Inverno* de 1991, acervo pessoal.

O TEATRO NA VIDA DE ENEIDA MARACAJÁ

O teatro não foi um acidente na vida de Eneida Agra Maracajá. As fadas que presidiram o seu nascimento (para os que acreditam no augúrio dessas entidades fantásticas), previram que o teatro seria uma religião na vida da menina. Uma mística a que se grudaria como um visgo para nunca mais se separar. E tudo tem acontecido como estava escrito no seu livro de sorte. Eneida não tem sido outra coisa a não ser diretora de teatro. A vocação para dirigir grupos cênicos desabrochou muito cedo, ao tempo em que, com a irmã Salete Agra, fundou o Instituto Nossa Senhora da Salete.

Parece-me ter sido aquele, se incorre por ventura em algum equívoco, que me perdoem os outros diretores de colégios, o primeiro estabelecimento de ensino de Campina Grande a incluir o teatro no seu programa educacional. Eneida e Salete foram as responsáveis por muitas vocações que vieram a se revelar posteriormente como atores nos palcos de Campina Grande e de outras cidades da Paraíba e do Nordeste. Não haveria de parar, no entanto, naqueles primeiros ensaios do Instituto Nossa Senhora da Salete, a obstinação da Eneida Agra pelo teatro. A arte cênica para ela era qualquer coisa de fantástico, que mexia com os seus nervos, punha em estado de verdadeira efervescência e sangue que lhe corria nas veias, o palco era o seu ambiente favorito, não como atriz, mas como diretora.

Foi então que Evaldo Cruz, ao assumir a Prefeitura Municipal, com a visão que teve da

importância do teatro na formação artístico-cultural da juventude campinense, foi buscá-la no seu retiro, para dirigir o Teatro Municipal Severino Cabral. O Teatro que dava a impressão de um corpo morto dentro da cidade, sob a direção do Eneida ganhou vitalidade, passou a movimentar-se. Surgiram os grupos amadores. Os festivais, sobretudo os de inverno, têm dado um dimensionamento nacional a Campina Grande.

Eneida tem realizado uma verdadeira revolução na vida artística da cidade. Certa feita, ao aproximar-se o término do mandato de Evaldo Cruz escrevi um deste artigos onde dizia que difícil ao sucessor de Evaldo na Prefeitura era encontrar um sucessor para Eneida Agra na direção do Teatro. Vejo agora que não me enganei no meu prognóstico. O Prefeito Enivaldo Ribeiro manteve-se no cargo. Passando o Teatro para o controle da Universidade Federal da Paraíba Eneida continua na sua direção.

O teatro não tem dado a Eneida Agra Maracajá apenas momentos de alegria. Ela também já tem servido taças de amargura. O guante da maldade já lhe tem por vezes pendido sobre a cabeça, felizmente sem esmagá-la. Sua fortaleza porém não se abate, e o seu ânimo cada vez mais forte é a certeza dessa integração entre a mulher e a arte, que nada poderá separar.

Ao completar agora vinte cinco anos de teatro, Eneida pode olhar orgulhosamente para trás, que o que ela vê é um passado cheio de dignidade e dedicação ao teatro, como uma vocação irreprimível da sua inquietação espiritual.

Cartilha de divulgação do *Festival de Inverno* de 1991, acervo pessoal.

ENEIDA, A FORÇA DO QUERER

Conheci Eneida pessoalmente, nos anos 60, em pleno renascimento do Teatro Campinense, provocado, sem dúvida, pelo advento do Municipal. Aquela época, havia mais gente no palco que na platéia. Eu fundara o Grupo Experimental de Várias Artes, e ela já tinha um passado teatral, estando ainda em plena fase dos seus célebres Festivais Infantis.

Por que a moça magérrima, nervosa, dramática, não se tornou atriz, não sei, mas parece que era preciso renunciar à vocação evidente, para tornar-se a maior animadora cultural do Estado.

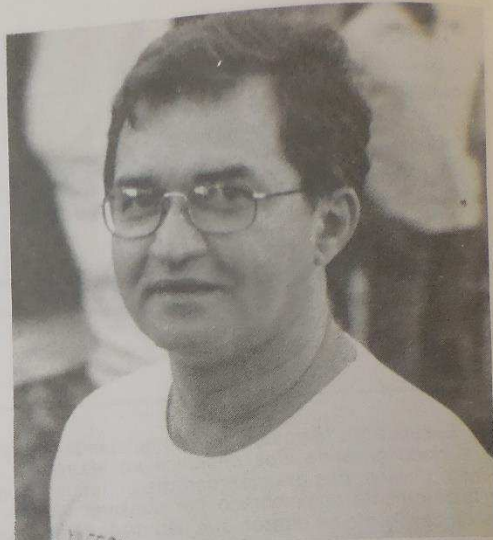
O Teatro Municipal passara por mãos nem sempre hábeis, e ao cair nas suas, pensei no lugar-comum que se aplicava tão bem à sua inquieta figura: "a pessoa certa para o lugar certo".

Eneida não traía a minha expectativa: "doida varrida", como a chamaria Luiza Barreto Leite, imaginou logo um Festival Nacional de Teatro, e como ela conhece o segredo do "querer é poder", não ficou só na imaginação. E está aí Campina Grande com um Festival de Inverno conhecido e reconhecido em cada recanto brasileiro.

Ela que era um dos "gatos pingados" da restrita platéia da década passada, provocou a avalanche: hoje Campina Grande enche e esborra o seu Teatro, e quem pode negar-lhe a grande contribuição para o feito?

ENEIDA, NÃO DE VIRGÍLIO

*Eneida Agra
musa rainha,
guerreira valente
assomando majestosa
do país paraibano
Vestal permanente
moldando,
com seu sangue.*



Autor, diretor e ator, Hermano José coordenou o Festival de Inverno de 1981 a 1984, ocasião em que dirigia o Teatro Municipal Severino Cabral

Com a força total que a impulsiona, ela chega aos seus 25 anos de atividades teatrais. Criticada por uns, exaltada pela maioria, mesmo seus mais ferrenhos opositores — e qual o valor que não os possui? — não ousam obscurecer sua capacidade.

Na sua agitação exterior, ela conserva a tranquilidade íntima de quem soube realizar, e os seus feitos permanecerão indelévels na memória da cidade, que espera e deseja o muito que ela ainda é capaz de dar.

Parabéns Eneida, e, muito obrigado!

Hermano José
Professor de Teatro-UEPB
Campus III/1979

*Semeando nas estradas
do mundo tecnocrata
os sonhos que vão brotando
com festivais loucos
e desassossegados
Maracajá, maracatu
Agra, agricultura*

Cartilha de divulgação do *Festival de Inverno* de 1991, acervo pessoal.

CADERNO JORNAL da PARAIBA CADERNO 2

Comp. Grande, (PB) 22 de Março de 1977 Nº 1.031

Os dez anos de teatro de Hermano José

ENTREVISTA DE CELSO PEREIRA

...nhecidos nossos trabalhos realizados com a Sociedade Nacional de Teatro, localizados no teatro de Hermano José, uma das inteligências mais jovens e brilhantes dos artistas culturais da cidade. Sua grande ambição: fazer teatro, com um curso de aperfeiçoamento por belhizantismo, em um amadurecimento para a profissionalização.

Hermano José jornalista bastante conhecido da imprensa Campinense, dedicado à arte, pintor, músico e principalmente teatro, seus trabalhos já foram publicados por gente de alto fôlego, sua habilidade que hoje nos dá uma verdadeira aula de teatro.

Sua primeira experiência no teatro...

Comecei como tentos outras experiências, participando de "dramas" durante a infância. Meu pai era ator de teatro e isto me fascinava só que eu não conseguia vencer a inibição e apresentar-me para um público desconhecido. Assim, só na adolescência é que fiz realmente teatro, mas quando poderia ser um bom encenador sua sua conhecer as dificuldades de atuar num palco.

Como funcionava o Gevar — Grupo Experimental de Várias Artes? — Fundado por outros adolescentes idealistas como eu — João Cláudio Cleryston Barbosa, Zulei de Santos, Dorinha Gomes e outros — o Gevar tinha a suprema pretensão de normatizar a vida artística cultural da cidade na época, um tanto por demais, fizemos o lançamento de sua revista popular D. Paul na, então uma revista desconhecida, com exposição no "hall" do Teatro Municipal, protestos, palestras e montagens "O Santo da Rua" de Ariano Suassuna, enfim, um grande problema social nele contido e chegamos até a apresentar o espetáculo no Santa Rosa de João Pessoa, a convite de Carlos Arambur, e depois de Carlos Dandim, quando recebendo aplausos de pé. Quando retornamos para a segunda montagem, "O Santo da Rua" — uma adaptação de George Dandim — criticando certos aspectos da vida camponesa, houve uma divergência entre os componentes, e o grupo se desfez, com meus de um ano de funcionamento. Mas, tanto foi válido o que fizemos que ainda há quem fale nele.

o) Faça um paralelo do Teatro em Campina Grande naquela época e atualmente.

A diferença daqueles dias para hoje, grupo o Deus é enorme. Em termos técnicos de conhecimentos e de informações de que se fazia em teatro, no resto do Brasil. Lemos Brecht e Stanislavsk nos livros, mas não tínhamos essas informações. Agora, já visitamos muito e até mesmo aqui em Campina, através dos festivais, tivemos contatos com autoridades teatrais e grupos experientes. E as autoridades governamentais dão nos tanta importância, que temos até um Curso Permanente de Teatro.

d) Quais as suas expectativas ao secretário da Educação e Cultura no tocante a teatro, para elaboração de um plano cultural?

A técnica para tornar o homem egocêntrico e introvertido afastando-o dos seus semelhantes. A arte e o teatro, e consequentemente o humanizar. O teatro é das manifestações artísticas, a mais concretizada, pois é sempre um reflexo crítico da realidade de circunstâncias. Sua importância na Educação é, atualmente, reconhecida por lei, através da Educação Artística, que tem nele o seu veículo mais eficiente, por ser globalizante. Pois que a sua prática seja facilitada e propiciada já nas escolas primárias favorecendo não só o aperfeiçoamento dos futuros artistas, mas, principalmente de um público consciente. A mentalidade imediatista é uma das grandes responsáveis pelas desgraças da humanidade. Pensemos então nos homens do futuro. Mas sem esquecer o presente; que os festivais continuem a ser prestigiados pela Secretaria de Educação e Cultura, como o foram na Administração Eivaldo Cruz. Eles formam público. E que seja criada um grupo oficial de teatro, que não fique apenas no Municipal, nem seja apenas para representar a cidade em outros Estados. Um grupo que monte espetáculos para o povo dos bairros, que vá até ele e faça um contato de sua. O teatro em sua essência é do povo.

e) O artista campinense é valorizado como merece?

— O que é um artista ser valorizado? Creio que é o mesmo que ser creditado. Então o artista campinense não o é, a não ser excepcionalmente. Semlme valorizado, quando em 1975, Eneida Nara Maracá me chamou para dirigir o grupo que representaria Campina Grande em Aracaju. Sinto-me agora quando, também o Estado, dirige o Teatro do Colégio Estadual da Praia e vou coordenar um seminário sobre "Teatro Amador e Universitário em Campina Grande".

f) Faça uma análise dos festivais, suas pontas positivas e negativas.

— Sou radicalmente favorável aos festivais não competitivos. E a velha, mas sempre eficiente, história da troca de experiências, de atualização, da conquista de novos adeptos (públicos). Gostaria muito com um teatro não se queira bem mais com uma coisa diferente com o trabalho. E no final, todo mundo sai lucrando: a par do crescimento artístico, a divulgação das nossas coisas, o teatro que a cidade ganha com centenas de visitantes. Os pontos negativos? Não sei.

g) A seu ver, que tipo de teatro o povo campinense precisa ver e em que se concretizar a Arte Teatral?

— Esse é um ponto polêmico que pretendo levantar no seminário de que falei acima. Com a recente estreia do espetáculo "Os Mal Amados" para convidados especiais, que foi seguido de debates, notamos que mesmo pessoas que julgamos detentoras de uma certa cultura teatral, demonstraram, por seus comentários e objeções, que elas ainda estão apegadas a conceitos talvez da década de 40. Elas queriam a coisa toda linear, com passagem de tempo bem marcada e reprodução exata de uma casa de fazenda, atores com ideias ou conceitos personagem a por aí afôres. Com poucas exceções, não tinham entendido a conexão simbólica dada nos elementos visuais da montagem. Então o gente fez no impasse, deve continuar a fazer um teatro acadêmico para não desaguar o público — e é para o público que fazemos teatro — que conseguimos formar com tanto esforço — acreditando o nosso próprio crescimento, os nos arriscamos a perder boa parte desse público para não estagnarmos? Ora, a nossa estagnação é a estagnação dessa mesma público que tanto nos preocupa. Que fazer, então?

h) Seus planos para o futuro no tocante à arte teatral.

— Não sei como, nem quando, quero partir para a profissionalização. Já existe um pequeno grupo de pessoas relativamente amadurecidas e experientes em teatro, que como eu, querem num futuro próximo ir largar do tudo, profissionalmente, e estamos inteiramente dedicados à arte que



HERMANO JOSÉ: Sensibilidade teatralista.

mais amamos inicialmente, mostrar nos um espetáculo e apresentarmos através algumas fins de semana, aqui e nas cidades vizinhas. No futuro, podemos fazer excursões.

ii) Currículo

— Curso Comunicação Social. Teoria, cursos de Interpretação, Direção, Expressão Corporal, Expressão Vocálica, Dição, Imposição da Voz e Educação Artística.

— Dirigiu "O Santo e a Força" de Ariano Suassuna com o GEVAR, "A Farsa do Advogado Paraíba" com o TEONZE e "D. Chicote Malu Man" de Oscar von Fichtel com o Grupo de Cultura de Campina Grande no VII Festival do Teatro de Estudantes de Aracaju.

— Como ator foi o "Zé Chaparrão" de D. Cláudio Malu Manca, o "Tomaz" de "As Velhas" e "Isidoro" de "Os Mal Amados", e o "Profeta" de "O Insuper".

— Foi como diretor, Rubens Teixeira Lúcio Lombardi e José Francisco Filho e como professores, Maderme Henrique Montenegro, Glorinha Buzza, Leuzel, Nelly Lopez, Vânia Lima, Luiz Barreto Leite, Cláudio Barradas, Wilson Carlos de Araújo, Maria José Campos Lima, Fausto Schmitt, Gilson Barbosa.

— Estava dirigindo "Um Gesto Por Outro" de Jean Tardieu com o Teatro do Colégio Estadual de Foz de Iguaçu.

— Participou do VII Festival Nacional de Teatro de Estudantes de Aracaju (RJ), do III Festival Nacional de Ponta Grossa (PR) e Festival Nacional de Teatro de Campina Grande, I FENATA, I Mostra de Teatro Amador e Universitário de João Pessoa, I Festival de Inverno de Campina Grande.

ii) Dois poemas

POEMA

No silêncio terço,
canta a vitória amarga,
amarra, porém,
siga.

Por trás do queixo brando,
a paixão coalhada,
cruel e muda
é uma rocha
pontalegada.

No olhar trempeleu
adormece a ternura
missão do morro
e do lavoura.

No culto rosto,
o orgulho admirável,
finalmente
posto.

POEMA

E eu sei,
matéria incorruptível
imune
à erosão dos sentimentos.

E sei,
no cume de alta montanha,
gêveo do tempo.

Nenhuma manifestação
de humana fraqueza,
nos braços enlaçados,
mesas mãos revoadas,
embora não evite
que o olhar,
me surta
voz por outra,
a solidão expresso
de ser mortal.

Entrevista de Hermano José ao JORNAL DA PARAIBA em 22. mar. 1977.

Ilmo. Sr.

D.D. da Divisão de Censura de Diversões Públicas

Brasília - DF

Senhor Diretor:

A FUNDAÇÃO ARTÍSTICO CULTURAL MANUEL BANDEIRA (FACMA), vem mui respeitosamente solicitar a Vossa Senhoria a liberação do show "POVO, POVINHO, POVARÉU" , para o que envia três cópias, acompanhadas de declaração dos autores que compõem o referido "show" .

Sem mais no momento, renovamos a Vossa Senhoria os nossos protestos de confiança e respeito.

Campina Grande(pb), 26 de outubro de 1973.

Solicitação para apresentação da peça teatral, 1973. Acervo particular de Lourdes Ramalho.

DIÁRIO DA BOBOREMA 2.12.74 terça-feira página 5

ENEIDA:

"NAO ELITIZAREMOS O TEATRO"

Texto: Hermann José

...a primeira vez, desde a fundação do PENAT, nos dedicamos a apresentar peças de teatro. Foi criada a Delegação Nacional de Teatro Amador. Ficamos o Brasil dividido em regiões. Hoje, graças ao trabalho de alguns amigos, temos a honra de apresentar, em Brasília, o espetáculo "A Escola", de autoria de João Antônio.

...a primeira vez, desde a fundação do PENAT, nos dedicamos a apresentar peças de teatro. Foi criada a Delegação Nacional de Teatro Amador. Ficamos o Brasil dividido em regiões. Hoje, graças ao trabalho de alguns amigos, temos a honra de apresentar, em Brasília, o espetáculo "A Escola", de autoria de João Antônio.

REFORMAS

...a primeira vez, desde a fundação do PENAT, nos dedicamos a apresentar peças de teatro. Foi criada a Delegação Nacional de Teatro Amador. Ficamos o Brasil dividido em regiões. Hoje, graças ao trabalho de alguns amigos, temos a honra de apresentar, em Brasília, o espetáculo "A Escola", de autoria de João Antônio.

ESCOLA

...a primeira vez, desde a fundação do PENAT, nos dedicamos a apresentar peças de teatro. Foi criada a Delegação Nacional de Teatro Amador. Ficamos o Brasil dividido em regiões. Hoje, graças ao trabalho de alguns amigos, temos a honra de apresentar, em Brasília, o espetáculo "A Escola", de autoria de João Antônio.

ARCADELO

...a primeira vez, desde a fundação do PENAT, nos dedicamos a apresentar peças de teatro. Foi criada a Delegação Nacional de Teatro Amador. Ficamos o Brasil dividido em regiões. Hoje, graças ao trabalho de alguns amigos, temos a honra de apresentar, em Brasília, o espetáculo "A Escola", de autoria de João Antônio.

REGIMENTO

...a primeira vez, desde a fundação do PENAT, nos dedicamos a apresentar peças de teatro. Foi criada a Delegação Nacional de Teatro Amador. Ficamos o Brasil dividido em regiões. Hoje, graças ao trabalho de alguns amigos, temos a honra de apresentar, em Brasília, o espetáculo "A Escola", de autoria de João Antônio.

Reportagem sobre elitização o teatro, jornal DIÁRIO DA BOBOREMA, 1974.

Campina Grande, 30 de abril de 1974

Semana de Teatro de Bairros encerrada domingo no TM

Na presença de numeroso público foi encerrada solenemente na noite de domingo, a Segunda Semana de Teatro dos Bairros de Campina Grande, promoção da Secretaria de Educação e Cultura do Município em combinação direta com a diretoria do Teatro Municipal "Severino Cabral". Durante os vários dias de apresentação dos grupos aquela casa de espetáculos recebeu numeroso público, tendo tornado a promoção em êxito total, a despeito das previsões contrárias de todos inclusive, de pessoas responsáveis pela realização do conclave.

Saiu vencedora a Sociedade de Amigos de Bairro de Monte Castelo, que encenou "A Casa de Irene", sob a direção de seu autor, Evandro Barros, também ator. O diretor daquela SAB recebeu das mãos da diretora do Teatro Municipal o troféu de primeiro lugar, enquanto que Evandro Barros e Maria do Socorro, atores da peça vencedora, receberam troféus de "Melhor Ator" e "Melhor Atriz" respectivamente.

Freire, José Leite, Edilson Pereira, Manoel Henrique, Rejane Maria, Aguda de Fátima, Magna Diniz e Emar Pereira, além dos dois já citados.

Por outro lado a Sociedade de Amigos de Bairro do Cruzeiro recebeu do teatrólogo Ademar Dantas, troféu de participação, tendo encenado "Casa de Loucas", de Artur Azevedo, sob a direção de Roberto Francisco dos Santos.

As demais Sociedades receberam medalhas e outros prêmios, enquanto que o restante do pessoal que trabalhou na peça vencedora recebeu medalha de participação. Foram eles: Tereza Cristina, Eliângela, Arruda, Maria Joselita, Jacildo

Teatro nos bairros em Campina Grande, jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 1974.

Campina Grande, 9 de abril de 1974

DIÁRIO DA BORBOREMA

Semana do Teatro dos Bairros: fracasso

Posto do INAN na Bela Vista atende famílias dos bairros

Corca de educandos matriculados bem como a respeito do vale de programa. Estas coisas são levas a efeito com grande número de participações, nas dependências daquele posto, sob a orientação da diretoria, que conta com a distinta ajuda das monitoras.

FUNCIÓNARIAS

Atualmente estão prestando serviços naquele posto do I. N. A. N. Ana Lúcia da Silva, como coordenadora; Magna Orellana de Almeida Rocha e Maria de Fátima Corrêa como monitoras; e Lucila de Fátima Oliveira e Ceci Cândido como responsáveis.

Através delas é que têm sido realizadas, tanto as distribuições de alimentos como as aulas de esportes, além de visitas domiciliares, que visam a estudar com maior profundidade as necessidades e carências dos habitantes dos bairros de Campina, João Vitor, Mirna, Santa Luz e Boleçoço.

CURSOS

Atualmente estão sendo realizados, também naquele posto, inscrições para diversos cursos que serão levadas a efeito pelo Instituto Nacional de Alimentação e Nutrição através de verbales recentemente firmadas com o Programa Integrado de Fomento de São-de-Óbra (PIFMO).

Diallogia, medicina, lavanderia industrial, educação, eletrônica, periferia e outros são alguns dos cursos que serão oferecidos.

REINTEGRAÇÃO

De acordo com declarações proferidas por Jurema Maia, coordenadora para o fracasso também a realização que foi promovida na União de Equipes Sociais, que tem tempo de todos os departamentos, realizado e bem possível - um total de 10 que certamente mobilizará a atenção da SAB.

FEIÇAS

A segunda Semana de Teatro dos Bairros será iniciada no próximo dia 20, com a apresentação, pela SAB do Cruzeiro, de "A Casa de Loucas" numa tradução de um novo texto de Artur Azevedo.

Nos dias 26 e 27 serão apresentados, respectivamente, "O Capitão e o Cabalo" e "A Casa de Loucas", sob a direção de Roberto Francisco dos Santos.

Embora desde já conclamada ao fôco, esperamos os responsáveis por esta iniciativa tenham oportunidade de levar a bom porto o Teatro Municipal, não apenas mas disposto para a arte de representar, talvez seja possível tornar o fôco completo.

UCES

Por outro lado, o presidente da União Campesina de Equipes Sociais (UCES), admoeste ter negligenciado o trabalho com re-

Por não disporem de qualquer orientação técnica e muito menos auxílio financeiro, as Sociedades de Amigos de Bairro de Campina Grande já desistiram de participar da II Semana de Teatro dos Bairros, que será levada a efeito ainda este mês.

Após cuidadosa presença de seis, quatro delas desistiram, estando no patrocínio apenas as SABs de Monte Castelo, do Cruzeiro e do Centeário, isto porque já haviam esgotado há bastante tempo, havendo oportunidade de apresentarem um espetáculo algum, sem medo de vazio por parte da assistência, como ocorreu no ano passado, quando da I Semana, tendo em vista que algumas delas participaram apenas por questão de solidariedade e promoção.

ARTISTAS

Outro grande problema enfrentado pelos diretores de SABs é o fato de não disporem, também, de pessoas capacitadas a representarem, o que vem a facilitar para que desistam antes do início.

São poucos os atores encontrados nos bairros, isto em se tratando, especificamente, de teatro de talento. Todos eles já estão sendo utilizados pelos diversos grupos cênicos da cidade - lamentaram os presidentes dasquelas entidades.

Assim sendo, "se poderíamos apresentar peças de peças montagem, de forma que as poucas pessoas dispostas tivessem condições de representar - o que significa a realização com lentos fôcos e custos. Háveria ainda o perigo das vozes, "a que não acontece sempre e em todos os lugares.

UCES

Por outro lado, o presidente da União Campesina de Equipes Sociais (UCES), admoeste ter negligenciado o trabalho com re-

Crítica ao evento cultural do teatro nos bairros, jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 1974.

SUPERMERCADOS SERÃO

Amadores não tiveram acesso ao FENAT

EXPLICAÇÃO

Os componentes dos grupos teatrais dos bairros do Centenário e Cruzeiro não tiveram acesso ao Teatro Municipal durante a realização do 1º FENAT, o que impediu a participação desses artistas amadores no certame. O contrário ocorreu com os componentes dos outros grupos, que tiveram seus conhecimentos enriquecidos presenciando as apresentações das peças e os debates.

Este fato foi denunciado pelo presidente da UCES, sr. Jerônimo Mala, que disse ter sido isto considerado, pelos diretores dos dois grupos, como uma injustiça, principalmente porque os artistas só tiveram o prazer de participarem do desfile de abertura do Festival.

Explicou o sr. Mala que, antes, a diretora do Teatro, srta. Esclida Aguiar, comunicara-lhe que seria distribuídos permanentes, entre os artistas dos grupos amadores da cidade. No sábado dirigiu-se ao Teatro para receber os cartões desses dois grupos e fazer a entrega aos seus componentes. Ao falar com Enéida esta enviou-lhe ao Professor Abdias, secretário de Educação, este por sua vez enviou-lhe a Tereza Madalena, assessora da Secretaria de Educação, que por vez não fez a entrega dos permanentes, o que daria direito ao acesso dos amadores do Cruzeiro e Centenário, deixando-os apenas com o desejo de participarem das festividades.

“Isto”, disse o denunciante, “Eu considero como um desestímulo e falta de organização”.

A regulamentação será o tema da próxima reunião do Comércio e Indústria Grande, a ser realizada no próximo mês.

srs. Euliquino Martins de Almeida e secretário do Sindicato.

Todos os supermercados, ao órgão, convite para estudar o planejamento dos horários de funcionamento das casas comerciais.

O calendário



Em sua última

Jornal DIÁRIO DA BORBOREMA, 27. jul. 1974.