

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS-UNISINOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ELIZEU ARRUDA DE SOUSA

**EM CENA, O GRUPO TEATRAL SOMBRAS: O TEATRO POLÍTICO NA CIDADE  
DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

SÃO LEOPOLDO-RS

2019

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS-UNISINOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**EM CENA, O GRUPO TEATRAL SOMBRAS: O TEATRO POLÍTICO NA CIDADE  
DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos-UNISINOS, como parte dos pré-requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maíra Ines Vendrame.

Co-orientadora: Profa. Dra. Marluza Marques Harres.

SÃO LEOPOLDO-RS

2019



ELIZEU ARRUDA DE SOUSA

**EM CENA, O GRUPO TEATRAL SOMBRAS: O TEATRO POLÍTICO NA CIDADE  
DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos-UNISINOS, como parte dos pré-requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em História.

Aprovado em: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Maíra Ines Vendrame (Orientadora)  
Universidade Vale do Rio dos Sinos- UNISINOS/RS

---

Profa. Dra. Marluza Marques Harres (Co-orientadora)  
Universidade Vale do Rio dos Sinos- UNISINOS/RS

---

Profa. Dra. Eloísa Capovilla Ramos da Luz (Comissão)  
Universidade Vale do Rio dos Sinos- UNISINOS/RS

---

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira Karsburg (Comissão)  
Universidade Vale do Rio dos Sinos- UNISINOS/RS

---

Profª Dra. Joseane Maia Santos Sousa (Comissão)  
Centro de Estudos Superiores de Caxias-CESC/UEMA

---

Prof. Dr. Cláudio Pereira Elmir (Comissão)

Dedico este trabalho à minha mãe (*In memoriam*), exemplo de amor incondicional. Senti a presença incentivadora dela nos momentos em que achei que não conseguiria superar os obstáculos que se interpuseram na construção dessa tese. Foi pensando no quanto ela ficaria orgulhosa de ter um filho Doutor que encontrei forças para vencer adversidades e corresponder ao legado de fibra e determinação deixado por ela.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e pela presença inspiracional em todos os momentos da minha existência.

À minha mãe (*In memoriam*), imortal em minha alma e em minhas mais agradáveis memórias. Com ela, pude ser objeto do amor em sua essência mais resplandecente.

A meu pai, pelas lições de solidariedade que deixou como legado a mim e aos meus irmãos.

A meus irmãos, pela dedicação e carinho dedicados a mim; sempre preocupados com o meu bem-estar.

À minha avó, pelas doses de afeto que me ofereceu nos momentos em que precisei.

À minha sobrinha, Lívia Arruda, pelo auxílio durante as minhas inabilidades tecnológicas.

A minha orientadora, Maíra Vendrame, pelo rigor, compromisso e precisão com que, habilmente, conduziu as orientações dessa tese. Agradeço também pela maneira afetiva com que sempre se direcionou a mim.

A minha co-orientadora, Marluza Harres, pelas valiosas e ricas contribuições estabelecidas para a melhoria do trabalho.

Ao professor Alessandro Kerber, pelas elucidativas recomendações feitas na banca de qualificação.

Aos professores Cláudio Pereira Elmir, Eloísa Capovilla, Joseane Maia e Alexandre Karsburg, por, gentilmente, se disporem a participar da banca avaliadora desse trabalho.

Aos professores do Curso de Doutorado em História, por terem compartilhado, com generosidade e competência, os seus notáveis conhecimentos, auxiliando no meu aperfeiçoamento profissional.

A Marinalva Aguiar, pelo companheirismo e amizade em todas as etapas desse processo de formação.

Aos artistas do Grupo Teatral Sombras, por terem, amistosamente, concedido as entrevistas tão imprescindíveis para a realização dessa tese. Em especial, a Francinaldo Moraes, pela disponibilidade em elucidar, por diversas vezes, as dúvidas acerca da trajetória do grupo Sombras.

“A teatralidade é essencialmente humana. Todo mundo tem dentro de si o ator e o espectador. Representar num 'espaço estético', seja na rua ou no palco, dá maior capacidade de auto-observação. Por isso é político e terapêutico”. (Augusto Boal)

## RESUMO

Em Caxias-MA, nos anos de 1980 e 1990, um grupo teatral, hoje parcamente lembrado pela maioria da população local, encenou várias peças com teor de criticidade sociopolítica, correlacionando, em sua filosofia artística, arte e consciência social. A pesquisa aqui desenvolvida tem como objeto de estudo a análise da trajetória dessa companhia cênica caxiense, denominada Grupo Teatral Sombras, analisando os aspectos da trajetória cultural que melhor definem o enquadramento da companhia dramática caxiense/maranhense na categoria de teatro político. Com esse propósito, foram elaborados os objetivos sob os quais a pesquisa está alicerçada: analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e a construção das relações externas da companhia cênica caxiense/maranhense; analisar a arte teatral desenvolvida no Grupo Sombras de modo a evidenciar e caracterizar os aspectos políticos nas suas ações; examinar a inter-relação da trajetória do Sombras com o percurso histórico do teatro político no Brasil. Para a composição da presente tese, além da pesquisa bibliográfica e de consultas em jornais da época de atuação do grupo dramático, serviu-se também da metodologia vinculada à história oral, uma vez que foram realizadas entrevistas orais com os artistas, tencionando-se o registro e análise das memórias por eles evocadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro político. Memórias. Artistas. Caxias (MA).

## **ABSTRACT**

In Caxias-MA, in the 80's and 90's, a theatrical group, today very poorly remembered by the majority of the local population, staged several pieces with socio-political criticality, cording, in its artistic philosophy, art and social consciousness. The research developed here has an object of study the analysis of the trajectory of this caxiense Scenic company, called the Sombras Theatrical Group, analyzing the aspects of the cultural trajectory that best define the framing of the scenic company Caxiense/ Maranhão in the category of political theater. For this purpose, the objectives under which the research is founded are elaborated: to analyze the formation, the performance, the internal functional dynamics and the construction of the external relations of the scenic caxiense/Maranhense Company; To evaluate the theatrical art developed in the group Sombras in order to highlight and characterize the political aspects in their actions; Examine the interrelation of the trajectory of Sombras with the historical path of the political theater in Brazil. For the composition of the thesis, in addition to the bibliographic research and consultations in newspapers of the period of action of the dramatic group, it was also used the methodology linked to oral history, since oral interviews with the artists were performed, intending to Record and analysis of the memories evoked by them.

**KEYWORDS:** Political theater. Memories. Artists. Caxias (MA).

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1:</b> Mapa do Maranhão com localização de Caxias .....	85
<b>Imagens 2 e 3:</b> Grupo Teatral Sombras dramatizando poemas no Concurso de Poesias .....	94
<b>Imagem 4:</b> Anúncio jornalístico sobre o I Concurso de Poesia .....	95
<b>Imagem 5:</b> Artista transformista apresentando-se no Bardalação .....	97
<b>Imagem 6:</b> Apresentação musical de voz e violão no Bardalação .....	98
<b>Imagem 7:</b> Três poemas de artistas do Grupo Teatral Sombras .....	99
<b>Imagem 8:</b> Atores do Grupo Teatral Sombras encenando, no SESC, a peça <i>A feira</i> .....	104
<b>Imagem 9:</b> Nota jornalística sobre a participação do Sombras em evento do SESC .....	110
<b>Imagem 10:</b> Nota jornalística sobre a participação do Sombras em concurso literário .....	112
<b>Imagem 11:</b> Anúncio da participação do Grupo Teatral Sombras na Livraria Graúna .....	114
<b>Imagem 12:</b> Anúncio das rodas de conversa na Livraria Graúna .....	116
<b>Imagem 13:</b> Anúncio de oficina de interpretação ocorrida na Livraria Graúna .....	118
<b>Imagem 14:</b> Nota jornalística sobre encenação na UEMA do <i>Auto da Barca do Inferno</i> .....	121

## LISTA DE ABREVIATURAS

AMAI- Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais

ARENA- Aliança Renovadora Nacional

CESEC- Centro de Estudos Superiores de Caxias

CPC- Centro Popular de Cultura

CPI- Comissão Parlamentar de Inquérito

GTS- Grupo Teatral Sombras

JUC- Jovens Unidos em Cristo

LABORARTE- Laboratório de Expressões Artísticas

PCB- Partido Comunista Brasileiro

PDS- Partido Democrático Social

PDT- Partido Democrático Trabalhista

PMDB- Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PSD- Partido Social Democrático

PT- Partido dos Trabalhadores

PTB- Partido Trabalhista Brasileiro

SESC- Serviço Social do Comércio

TEFEMA – Teatro de Férias do Maranhão

TEMA- Teatro Experimental do Maranhão

TEPRON- Teatro Profissional do Negro

TRE- Tribunal Regional Eleitoral

TSE- Tribunal Superior Eleitoral

TUCAX- Teatro Universitário Caxiense

UDN- União Democrática Nacional

UEMA- Universidade Estadual do Maranhão

UFMA- Universidade Federal do Maranhão

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2 TRAZENDO PARA A BOCA DE CENA O TEATRO POLÍTICO</b> .....	<b>34</b>
2.1 Em cena, o teatro político.....	34
2.2 O teatro político no palco chamado Brasil.....	43
2.3 A encenação do político no Maranhão .....	59
<b>3 PANORAMA DOS ESPAÇOS CULTURAIS DE CAXIAS-MARANHÃO</b>	
<b>NOS ANOS DE 1980 E 1990</b> .....	<b>73</b>
3.1 Panorama sociopolítico do Maranhão .....	73
3.2 O contexto sociopolítico de Caxias no período de 1987-1995 .....	82
3.3 Bardalação .....	91
3.4 SESC/ Caxias .....	101
3.5 Bar <i>O Beco</i> e Livraria Graúna .....	109
3.6 CESC/ UEMA .....	118
<b>4 ABREM-SE AS CORTINAS: AS PEÇAS TEATRAIS ENCENADAS</b>	
<b>PELO SOMBRAS</b> .....	<b>125</b>
4.1 <i>Jesus homem</i> , de Plínio Marcos .....	125
4.2 <i>Mundaú, Lagoa assassinada</i> , de Pedro Onofre .....	133
4.3 <i>Auto da Compadecida</i> , de Ariano Suassuna .....	140
4.4 <i>Os cegos</i> , de Michel Ghelderode .....	146
4.5 <i>Dois perdidos numa noite suja</i> , de Plínio Marcos .....	149
4.6 <i>Antígona</i> , de Sófocles .....	153
<b>5 O GRUPO TEATRAL SOMBRAS E SEU CARÁTER POLÍTICO</b>	
5.1 O caráter político assumido pelo grupo cênico .....	163
5.2 Enfoques informativos sobre um dos líderes da companhia teatral .....	178
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>193</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>198</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>206</b>
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>209</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Na cidade de Caxias-MA, no período de 1987 a 1995, um grupo de teatro denominado Grupo Teatral Sombras (GTS) desenvolveu suas apresentações cênicas de textos que possuíam temáticas de cunho social e político, marcando a história do teatro na referida cidade maranhense, alcunhada de Princesinha do Sertão. Caxias foi berço de grandes nomes da Literatura Brasileira, como Gonçalves Dias, Coelho Neto, Salgado Maranhão, configurando-se em um espaço no qual o vento parece soprar poesia, coadunando-se com o que canta poeticamente o principal poeta caxiense ao declarar: “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”; e sabiás disfarçados de homens nunca faltaram em Caxias para entoar poemas inspirados e inspiradores.

No entanto, numa terra envolta pela produção poética, o teatro não conseguiu demarcar seu espaço de forma contundente quanto a poesia, apresentando um certo vácuo que seria, em alguma medida, preenchido por um grupo teatral composto por pessoas que, em sua grande maioria, eram vinculadas aos partidos de esquerda (PT, PCB e PDT). Esses artistas eram inclusive assíduos frequentadores das reuniões e assembleias partidárias oposicionistas. Francinaldo de Jesus Moraes, um dos fundadores do Sombras, em um texto contido no *Blog do Sabá*,<sup>1</sup> assim se manifesta sobre o período de surgimento do grupo:

No ano de 1987, foi criado o Grupo de Teatro Sombras-GTS, depois de uma experiência da Secretaria de Cultura de Caxias-MA. que viabilizou cursos com Aldo Leite e Tácito Borralho (Reinaldo Faray não veio). Como militantes da causa cultural no município os membros do GTS defendiam que cultura e política não podiam ser tratadas como fenômenos estanques, separados (MORAIS, 2013, p. 1).

O grupo, portanto como se percebe pelas afirmações acima, teve a sua gênese associada a uma iniciativa da Secretaria Municipal de Educação, lembrando que a Prefeitura Municipal era ocupada por um partido da direita, o que prenunciava que conflitos poderiam advir no que se refere à função da arte na sociedade e à

---

<sup>1</sup> Um dos blogs mais lidos na cidade de Caxias e adjacências, tendo como principal foco o noticiário político local, mas também informa sobre acontecimentos de cunho cultural ocorridos na cidade e em municípios vizinhos.

própria finalidade do agrupamento caxiense com suas representações. Referindo-se aos momentos que antecederam a composição do GTS, declara-se que, entre os anos de 1984 e 1985, o Secretário Municipal de Cultura, Antônio do Nascimento Cruz, que ocupara a função de adido cultural no México, estabeleceu como uma de suas ações primazes a formação de um grupo teatral. Para que tal intento lograsse êxito, houve a instituição de uma parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão, com vistas à realização de oficinas de formação, havendo uma chamada pública para o recrutamento dos futuros integrantes do Grupo Experimental de Teatro. Na ocorrência do primeiro encontro para o início das oficinas, “estiveram presentes no auditório do Colégio Caxiense entre 40 e 60 jovens. No primeiro módulo, o professor Aldo Leite ministrou a História do Teatro, suas obras clássicas e as modalidades experimentadas no mundo, com destaque para o Brasil.” (Depoimento de Francinaldo Morais, 29/06/ 2019). Nesse momento, não foi realizada ainda a seleção dos atores que iriam compor o grupo dramático.

O segundo módulo da formação foi coordenado por Tácito Borralho que, nos primeiros contatos com os participantes, observando as performances destes em exercícios cênicos, efetivou a seleção daqueles que continuariam no processo de formação. Na sequência, foram trabalhadas técnicas de expressão corporal, imitação de voz, presença de palco, direção, entre outros. Uma atividade que foi desenvolvida, sob a direção de Tácito Borralho, foi a organização e apresentação de esquetes pelos artistas amadores. O terceiro e último módulo, a ser ministrado por Reinaldo Faray, acabou não se concretizando. Uma das prováveis razões por não ter ocorrido a finalização das oficinas com essa última etapa foi um desentendimento político entre os governos municipal e estadual<sup>2</sup>.

O grupo estava formado e, nesse enquadramento composicional, ficou como pertencente à Secretaria Municipal realizando apresentações, por vezes, em momentos e eventos que tinham a finalidade de fortalecer as ações do poder executivo municipal, o que ia de encontro ao que a maioria dos integrantes pensavam e defendiam; havendo, portanto, uma contraposição às próprias discussões que eram travadas nas assembleias e reuniões dos partidos de oposição das quais uma grande quantidade desses artistas participavam. Aqui, para

---

<sup>2</sup> Torna-se importante mencionar que, muitas das informações acerca do Grupo Teatral Sombras, registradas ao longo desse texto, foram fornecidas por um dos fundadores do GTS, Francinaldo Jesus Morais, em duas entrevistas: a primeira concedida no dia 29 de novembro de 2015 e a outra em 29/06/2019.

corroborar essa afirmação, torna-se cabível registrar o trecho da entrevista de Francinaldo Morais (29/06/2019) em que ele informa o perfil dos integrantes que fizeram parte dessa primeira formação da companhia cênica:

Francinaldo Morais: Educação Básica completa, amante da leitura, com experiências em pequenos grupos teatrais, funcionário das Casas Pernambucanas, militante sindical e relacionado aos partidos políticos de esquerda: PT, PCB. E PDT; Marcos Araújo, concluinte da Educação Básica, amante da leitura, membro do Partido dos Trabalhadores; Marcos Evangelista: Educação Básica completa, amante da leitura, servidor público de Caxias, relacionado ao PT; Manoel de Jesus: Educação Básica completa, cursista de pré-vestibulares em São Luís, sem trabalho remunerado e preferência político-partidária; Joaires Sousa, concluinte de Educação Básica; Irene Silva: concluinte de Educação Básica, sem preferência político-partidária; Carlos José: concluinte de Educação Básica, com experiências em grupo de jovens evangélicos no RJ, simpatizante do PDT; Francisco Sousa: concluinte de Educação Básica, com experiências em pequenos grupos teatrais, sem trabalho remunerado e preferência político-partidária; Antonia Miramar: concluinte da Educação Básica, sem trabalho remunerado, sem preferência partidária.

Como se pode perceber quase metade dos artistas possuía alguma vinculação com os partidos de esquerda ou por esses nutriam simpatia. Destaca-se que o corpo diretivo da companhia dramática era constituído por esse contingente de pessoas, que acabava por definir os ideários que deveriam mobilizar o Sombras nas atividades culturais e artísticas. Embora, todos pudessem participar do processo decisório emitindo suas opiniões, na maioria das vezes, prevalecia o que era sugerido pela coordenação do GTS, composta pelos simpatizantes ou filiados às siglas partidárias esquerdistas. Outra característica que se pode depreender, ante as informações do perfil dos componentes do Sombras, é que eram muito jovens; excetuando Francinaldo Morais, os demais artistas estavam cursando ainda o Segundo Grau (atual Ensino Médio); a faixa etária gravitava entre de 16 e 18 anos e todos oriundos de famílias que possuíam restritos recursos financeiros. Os motivos<sup>3</sup> que os levaram a participar, inicialmente, das oficinas de formação artística foram os mais distintos: curiosidade por experienciar algo diferente, interesse pela encenação, busca pelo aperfeiçoamento na arte de representar, minimizar a dor pela perda de ente querido, crença no poder politizador e humanístico da arte teatral. Esse último

---

<sup>3</sup> Esses motivos elencados foram inferidos a partir das entrevistas concedidas, ao elaborador dessa tese, pelos artistas do Grupo Teatral Sombras.

motivo acabou por se incorporar como uma das principais características do GTS cunhada pelos que estavam na direção da companhia.

Antes de se tornar um grupo autônomo, havia o incômodo originado da sensação e, posterior constatação, de estar servindo, mesmo que involuntariamente, aos interesses do poder político municipal com o qual os artistas não concordavam, no tangente à forma de governança. Essas percepções fizeram com os atores rompessem com a Secretaria de Cultura. O desejo era de estabelecer um caminho de autonomia e independência na arte de representar. Nesse novo trilhar artístico, a companhia dramática precisava assumir uma nova identidade e adotar um nome que simbolizasse bem o que ela desejava ser; escolheu-se, após os integrantes declararem suas sugestões, o nome Sombras; interpelado sobre o porquê da sugestão de Sombras, a pessoa que havia mencionado essa opção não soube responder, alegando que foi o nome que lhe surgira à mente.

Juntos, os componentes resolveram analisar os sentidos do vocábulo “sombras” para que pudessem justificar a escolha dessa nomeação. Chegaram à conclusão de que o termo poderia se reportar ao sentido de seres que não eram vistos de forma real, ficavam um tanto quanto ocultos diante dos olhos alheios; figuras humanas que ficavam se esgueirando à margem, sem ocupar uma posição central, fugindo da incômoda e artificial luz do poder político em vigência. Essa explicação acerca do nome coadunava-se com adequação ao que o grupo tinha como ideário de atuação artística, na qual assumiria uma posição marginal no viés de se contraporem aos que estavam no centro do poder executivo. A opção por textos teatrais que discutiam aspectos sociais e políticos era uma sinalização clarividente do engajamento a que o grupo queria se vincular, atribuindo à arte a função de despertar consciências e mobilizar atitudes de mudança na forma de atuar politicamente como cidadão.

A companhia dramatúrgica concebia a arte, especialmente o teatro, como um dos instrumentos de transmutação de mentalidades e comportamentos. Confirmando esse ideário, Dilson de Aquino, um dos atores do grupo, em entrevista fornecida, no dia 07 de maio de 2016, ao elaborador desse trabalho, afirma: “O grupo fazia os espetáculos para que a sociedade indagasse, questionasse: que relação havia com a sua realidade ou lembrasse de fatos que eram coincidentes com a situação atual, com a política atual”.

Já na condição de Grupo Teatral Sombras, a companhia participou de uma capacitação teatral ministrada pelo ator e diretor ararirense (nascido em Ariri, cidade do Piauí) Bil de Jesus. Observa-se que a formação integrava uma das iniciativas do Programa Estadual de Interiorização da Cultura. Bil de Jesus, no decurso das aulas, “trabalhou com o GTS técnicas vocais, de expressão corporal, confecção de figurino, cenário e elementos de som e iluminação. A culminância deu-se com a apresentação de alguns esquetes, momento de mostrar o aprendizado adquirido” (Entrevista de Francinaldo de Jesus Moraes, 29/06/2019). Os esquetes encenados versavam sobre política e meio ambiente. Bil de Jesus também auxiliou, com orientações e sugestões iniciais, na produção da primeira peça dramatizada pelo Sombras: *A feira*, de Lourdes Ramalho.

Dentro das práticas criadas pelo Sombras para a deflagração de um processo formativo e de preparação para as encenações, além da participação em cursos e oficinas, em suas reuniões, o Sombras realizava leituras de obras e autores que refletiam sobre política e sociedade, muitos deles com teor crítico, denunciador e, por vezes, satírico, mas sempre com o intuito de mobilizar junto aos leitores ou espectadores ideias conscientizadoras. Dentre esses escritores, podem-se citar: Maquiavel, Karl Marx, Ariano Suassuna, Stanislavski, Plínio Marcos, Lourdes Ramalho, Sófocles. Ressalta-se que também eram efetivadas as leituras de jornais e folhetos partidários em que se analisavam as propostas e posicionamentos sociais e políticos inseridos nesses materiais informativos, a fim de se delinear cada vez mais a identidade sociopolítica do grupo, além do intento de promover uma politização conjunta que conseguisse abarcar todos os integrantes. Essas informações são corroboradas por Moraes (2013, p. 1):

No GTS lia-se muito e se debatia tudo. Autores como Ariano Suassuna (1927-), Lourdes Ramalho (1923-) e Plínio Marcos (1935-1999) eram algumas das influências teóricas dramáticas dominantes. Além das leituras dramáticas e de preparação técnica como Augusto Boal (1931-2009), Ruth Escobar (1936-2012) e Constantin Stanislavski (1863-1938), circulavam também jornais e panfletos partidários.

Tinha-se, com a realização de leituras e de debates, uma prática interna da companhia. A escolha dos textos que seriam dramatizados era realizada mediante a apresentação, por um integrante, da peça que ele propunha encenar,

havendo a defesa ou justificativa do porquê o texto deveria ser levado ao palco. O texto deveria possuir uma vinculação direta com o caráter de promover uma ação reflexiva sobre aspectos sociais e políticos, haja vista que se intencionava fazer das artes cênicas uma acendedora de luzes dos ideários e das condutas cidadãs, na busca por uma sociedade mais justa e igualitária. A respeito dessa seleção das peças que seriam dramatizadas, Moraes (2013, p.1) afirma: “A grande maioria dos textos escolhidos para encenações tinha relação com os debates que se fazia nos partidos de esquerda. Uma explicação para esta ‘orientação’ cultural esquerdista é o fato de que os membros do GTS mantinham relações com o PT, PCB e PDT”.

Elencando alguns dos textos encenados pelo Sombras, pode-se relacionar: *A feira*, de Lourdes Ramalho, peça em que a cultura popular nordestina associada ao duro cotidiano de um povo desassistido economicamente está bem presentificada; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, dramaturgia em que, por intermédio de uma linguagem cômica, são instituídas críticas à ambição de representantes da igreja, aos desmandos dos poderosos políticos e à exploração feita aos desafortunados financeiramente; *Antígona*, de Sófocles, texto em que a protagonista desafia as determinações de um governante tirano, não se subjugando aos seus ditames e preferindo a pena capital em lugar de ser infiel aos seus valores humanos e políticos; *Jesus homem*, de Plínio Marcos, obra em que o autor traz uma visão contemporânea do Cristo, dotando-o de fortes traços revolucionários e contestadores ante o *status quo* observado; *Os cegos*, de Michel Ghelderode, espetáculo que traz, por intermédio de três cegos desejosos de enxergar e um caolho, a realização dramaturgica do adágio popular: “Em terra de cego, quem tem olho é rei”, compondo, assim, uma reflexão sobre o poder e a incapacidade, oriunda de intervenções externas, de grande parte dos mais desvalidos de ver (os cegos).

Foram, também, produzidos e dramatizados alguns esquetes de crítica social. Uma das apresentações cênicas do GTS ocorreu em um desfile de Sete de Setembro (Independência do Brasil); o ano de efetivação desse momento o ator entrevistado não soube precisar. Nessa ocasião, os atores vestidos de pretos, com rostos pintados e numa postura ereta, muda e com fisionomia compenetrada, desfilaram numa espécie de protesto às injunções políticas instituídas na esfera municipal. As vestimentas pretas significavam a alma em luto pelas injustiças sofridas pelos caxienses, a mudez e compenetração, apresentadas ao longo do percurso do desfile, manifestavam uma independência existente nos calendários de

comemoração cívica, mas que não tinha voz e nem movimento na vida da maioria da população. A respeito dessa manifestação na comemoração da Independência, Dilson Aquino, integrante do GTS, declarou:

Quase que a gente não passava; a nossa manifestação quase não passava no Sete de Setembro porque fomos barrados: primeiro, pela polícia militar e depois pelo exército; os caras quase passaram por cima da gente. Na verdade, tinha mais a conotação política do que artística. Participaram alunos da UEMA, poetas, movimento estudantil (Entrevista de Dilson Aquino de Sousa em 07/05/2016).

Esse depoimento é bem representativo do quanto arte e política interagiam entre si, se irmanavam na conduta da grande maioria dos integrantes do Sombras, cidadãos que tinham crença no uso da linguagem teatral como forma de denunciar arbitrariedades, de contestar ações corruptas, de alertar e informar os espectadores sobre as agruras a que estavam submetidos. O viés político era de tal forma integrado às ações da companhia que o entrevistado afirma que, mesmo com a performance dramática dos atores, o principal objetivo não era divulgar a arte e seus dinamizadores, mas de, usando os revestimentos cênicos, revelar uma crítica oposicionista ao governo municipal da cidade de Caxias.

No mesmo depoimento, é possível verificar a postura corajosa desses artistas que, diante das tentativas de coibições de duas das representações da segurança do Estado (polícia e exército), não se intimidaram e conseguiram fazer a sua atuação cênica de protesto, transmitindo as mensagens sem palavras, mas que diziam muito, falavam, através da linguagem teatral, o que pensavam sobre os rumos trilhados pela política local, estadual e nacional. No teatro, muitas vezes, as imagens e expressões, manifestas pela ação dos atores, conseguem dizer muito sem o uso de palavras; foi isso que ocorreu naquele Sete de Setembro em Caxias.

Uma outra curiosa ocorrência envolvendo os artistas do GTS alude ao fato de que eles resolveram formar um bloco de carnaval denominado “Trio da Alegria”; esse bloco, composto pelo elenco do Sombras e por outros jovens simpatizantes das ideias e ações do coletivo dramatúrgico caxiense, tinha uma intenção inequívoca de realizar uma sátira ao presidente José Sarney e seus liderados, como se pode verificar na fala de Dilson Aquino de Sousa:

Nós até participamos de um carnaval na época dos blocos; participamos com o bloco chamado Trem da Alegria; a gente fazia uma crítica ao grupo Sarney; àquela coisa de estar muito tempo no poder e se colocar na linha, nos vagões com seus asseclas. Foi um bloco muito interessante, muito bom, pois era uma crítica mesmo ferrenha em cima da políticos estaduais e nacionais porque Sarney na época era Presidente da República (Entrevista de Dilson Aquino de Sousa em 07/05/ 2016).

O entrevistado revela, em seu discurso, que as atividades não ficavam restritas aos palcos, como se constata no que é informado; os atores se inter-relacionavam com outras manifestações culturais como o carnaval, tendo as ruas como espaço de atuações cênicas. No entanto, o que poderia se constituir apenas em brincadeiras descomprometidas da festa de momo, era delineada pelo GTS, na forma de um bloco carnavalesco, em ocasião de apresentar, servindo dos meneios teatrais, sátiras e contraposições ao poderio de um clã político do Maranhão e do Brasil, capitaneado pelo presidente da república naquele período: o maranhense José Sarney. No entanto, a sátira e as contestações poderiam e deveriam ser ampliadas a todos os políticos que praticavam condutas semelhantes à figura pública que estava sendo criticada em suas atitudes inadequadas.

A maioria dos integrantes da referida companhia acreditavam e defendiam, em seus discursos e ações, que a cultura e a política deveriam estar irmanadas, jamais poderiam ser dissociadas uma da outra, faziam parte de uma mesma moeda que era a formação social para o pleno exercício da cidadania. Incorporando esse pensamento, quase todos os textos estudados e dramatizados eram de autoria de escritores engajados com as causas sociais de seus tempos e cultuadores da ideia de que o teatro deve, não só divertir ou deleitar, mas também formar consciências e, assim, auxiliar na promoção de mudanças positivas na postura sociopolítica dos espectadores

Ante o relevante papel assumido pelo Sombras no cenário da cultura e arte de Caxias nas décadas de 1980 e 1990, influenciando também as novas gerações voltadas para a arte dramática da cidade-berço de Gonçalves Dias, é que se verifica o quão é necessário realizar um estudo da trajetória do teatro de engajamento social caxiense representado pelo referido grupo dramático. Essa pesquisa torna-se válida em virtude da importante atuação cultural e política que o Sombras teve com ações e atividades cênicas engajadas social e politicamente. Outro aspecto a se mencionar é a quase inexistência de materiais informativos

acerca da atuação desse momento da arte dramática de Caxias, necessitando-se preencher essa lacuna de registro cultural antes que essa história perca-se nos anais do esquecimento.

Verificando-se, no referente às ações da companhia teatral em menção, a parca existência de materiais bibliográficos, periódicos e informativos, é que se opta pelo registro das memórias dos artistas do Grupo Teatral Sombras para a reconstituição da trajetória sociocultural da companhia cênica em focalização, uma vez que grande parte desses componentes encontra-se viva e pode rememorar as ocorrências que se delinearam no processo de atuação do teatro de teor sociopolítico nas décadas de 1980 e 1990 em Caxias-Maranhão.

A partir dessas memórias registradas e analisadas, estar-se-á configurando um passo decisivo para a elaboração de um trabalho de pesquisa que servirá de fonte para leitura e estudos de pessoas que estejam desejosas de saber sobre o teatro caxiense de conscientização sociopolítica, bem como fornecerá subsídios para os pesquisadores que queiram realizar estudos monográficos dentro dessa vertente.

Torna-se, também, relevante a concretização desse trabalho para preservar, através de um material científico escrito, a memória de um momento cultural e artístico de grande importância na recente história da cidade de Caxias. Haverá, conseqüentemente, a divulgação das contribuições dos artistas ao fazerem das artes dramáticas instrumentos de pensamentos reflexivos sobre o estado social e político em vigência na época e ainda em vigor na atualidade, com o propósito de auxiliar na abertura de mentes e na adoção de atitudes cidadãs e politizadas. Dentro dessa perspectiva, informa-se que a relevância da pesquisa aqui proposta consiste em: registro e preservação da memória do teatro político ou de engajamento produzido na cidade de Caxias-MA; divulgação da trajetória do Grupo Teatral Sombras e contribuição para outros estudos sobre as artes cênicas; reflexão sobre a importância da relação arte, política e sociedade.

A tese, em foco introdutório, tem como tema: o teatro político desenvolvido pelo Grupo Teatral Sombras na cidade de Caxias, nas décadas de 1980 e 1990; o mencionado município constitui-se no cenário de realização do estudo proposto, cuja problemática estabelecida é a seguinte: que aspectos integrantes da trajetória cultural do Grupo Teatral Sombras definem o

enquadramento da companhia cênica caxiense/maranhense na categoria de teatro político?

A partir da problemática delineada, foi definido como objetivo geral:: analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas da companhia cênica caxiense/ maranhense Grupo Teatral Sombras. Os objetivos específicos são: analisar a arte teatral desenvolvida no Grupo Sombras de modo a evidenciar e caracterizar os aspectos políticos e revolucionários nas suas ações; investigar a forma como o Grupo Teatral Sombras promoveu a dinamização do espaço cultural da cidade de Caxias-MA nas décadas de 1980 e 1990; examinar a inter-relação da trajetória do Grupo Teatral Sombras com o percurso histórico do teatro político no Brasil.

O estudo, cujos resultados se configuram na presente tese, percorrem os seguintes caminhos metodológicos: pesquisa bibliográfica de caráter exploratório e descritivo, em que, para a composição de uma sólida e consistente fundamentação teórica, são consultados, na vertente dos estudos da memória e seus entrelaces com a história e a cultura, autores como Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs, Henry Bergson, David Lowenthal; no âmbito do teatro político, suas caracterizações e funções socioculturais, são pesquisados estudiosos como Erwin Piscator, Bertolt Brecht; na vertente do histórico do teatro político no Brasil, destacam-se Augusto Boal, Sábado Magaldi, Marcelo Ridenti, Marcos Napolitano, tendo-se, ainda, a efetivação de leitura de dissertações e teses sobre teatro político e arte engajada.

Uma das fontes de pesquisa refere-se a jornais locais que trazem textos informativos a respeito das atividades cênicas do GTS (local de pesquisa: Instituto Histórico e Geográfico e Academia Caxiense de Letras). Os jornais que foram pesquisados são Folha de Caxias e O Pioneiro; o primeiro, com publicações quinzenais, foi fundado em 1991, pelo empresário Alderico Silva, também proprietário das primeiras emissoras de rádio e TV na cidade de Caxias. Pode-se dizer que a Folha de Caxias, até mesmo pelo fato de o proprietário ser um aliado do ex-Presidente da República José Sarney, possuía uma linha editorial mais afeita à direita política. O semanário O Pioneiro, fundado em 1961, era de propriedade de Constantino Castro, empresário no ramo da indústria; em uma das eleições a prefeito (1988), fez campanha a favor do candidato da oposição. O jornal, no período de atuação do Sombras, demonstrava o apoio às atividades culturais e tinha uma aproximação, em suas matérias na esfera política, com a esquerda.

Tem-se ainda como fonte de pesquisa a ata de fundação do grupo obtida no cartório da cidade, fotografias de apresentações das peças, registros de imagens do elenco, dos figurinos e dos cenários; fotos essas que fazem parte do acervo pessoal de integrantes do grupo cênico. Esses documentos e os depoimentos dos artistas serão analisados na perspectiva do resgate memorialístico da identidade cultural do teatro caxiense de teor político ou de engajamento, exercido pelo Sombras nas décadas de 1980 e 1990, buscando-se também efetivar, no viés da valorização artística, a construção do histórico da companhia teatral que se configura em objeto de estudo desse trabalho.

Como instrumento de coleta de dados, utiliza-se a entrevista oral com 15 artistas que faziam parte do Grupo Teatral Sombras (GTS) nas décadas de 1980 e 1990, quase todos residentes em Caxias-MA. Os critérios de inclusão desses entrevistados no escopo da pesquisa foram pautados na aceitação e disponibilidade dos sujeitos para instituírem seus depoimentos, bem como os artistas que tivessem pelo menos um ano de participação na companhia. As entrevistas, registradas em áudio, com posterior transcrição, efetivaram-se com base na solicitação, junto aos integrantes do coletivo dramático, que relatassem as memórias que possuíam acerca do Sombras, com base nessa narrativa livre são realizadas perguntas que visavam esclarecer algumas das informações expostas pelos entrevistados, tencionando-se erguer a trajetória dessa companhia e sua caracterização como pertencente à categoria de teatro político na cidade de Caxias-Maranhão.

Em moldes semelhantes, também realizou-se entrevista com dois proprietários de espaços culturais em que foram realizadas encenações pelo Sombras: Bardalação, O Beco e Livraria Graúna (esses dois últimos tinham o mesmo dono). Não foi aplicado um questionário estruturado, mas sim solicitou-se que fosse instituído um relato a respeito das características funcionais dos ambientes, as atividades que eram dinamizadas e de que forma o GTS desenvolveu suas participações. Perguntas foram realizadas para elucidar dúvidas ou esclarecimentos sobre as informações relatadas pelos depoentes.

É cabível estabelecer enfoques acerca da História Oral, concebida como um procedimento metodológico que consiste em coletar, registrar e analisar a fala de um informante, denominado também de entrevistado ou depoente, motivado por um pesquisador que empreende um estudo sobre determinada temática. A fala coletada, comumente através do uso de equipamentos de áudio, é posteriormente

transcrita, havendo, nesse momento, a produção da fonte que será objeto de interpretação para o pesquisador. “A transcrição transforma objetos auditivos em visuais, o que inevitavelmente implica mudanças de interpretações” (PORTELLI, 1997, p. 27). Ou seja, ao se defrontar com as informações orais transpostas para a modalidade escrita, o pesquisador terá, em relação a elas e seus significados, mais possibilidades de aprofundamento analítico, pois poderá ler e reler, parar numa determinada palavra, frase e expressão, visualizar o todo registrado graficamente, refletir com mais propriedade do que faria se estivesse apenas ouvindo. Embora a audição permita a relevante percepção das nuances emotivas ou subjetivas da fala, a visão do escrito propicia uma ação interpretativa mais acurada do material verbal.

A oralidade, como já se pode perceber, ocupa um papel de destaque nessa vertente de metodologia, haja vista que é a fala do entrevistado que será objeto de análise, ela oferecerá subsídios para a inferência dos sentidos inoculados no teor das narrativas construídas pelos falantes ouvidos. Portanto, ao se efetivar a transcrição é necessário ser o mais fidedigno possível ao que foi informado oralmente para que não se perca as questões essenciais que a fala do entrevistado revela, correndo-se o risco de se produzir uma fonte forjada, não condizente com a verdade das informações apreendidas. No atinente ao registro escrito das falas dos artistas do Grupo Sombras, busca-se preservar os aspectos primordiais e caracterizadores dos discursos de cada uma dos entrevistados, para isso ouve-se o áudio diversas vezes e, depois da transcrição, volta-se ao áudio para confirmação da veracidade do que fora relatado.

A respeito da oralidade, Lozano (2006, p. 18) enuncia:

A história oral tem como matéria-prima a ser utilizada pelo historiador que opte por esse categoria metodológica a oralidade, vertida em depoimentos e tradições, relatos e histórias de vida, narrações, recordações, memória e esquecimentos etc., todos estes rotulados como elementos subjetivos de difícil manejo científico.

Ao manifestar-se oralmente, os aspectos da subjetividade de quem está sendo entrevistado em uma pesquisa pautada na história oral emergem e se espraiam pelos discursos. Frequentemente, essas entrevistas estarão gravitando em torno de lembranças, e o ato de lembrar é uma ação que perpassa os meandros da personalidade, dos sentimentos e percepções individuais mesmo dentro de um

contexto coletivo. “O único e precioso elemento que as fontes orais têm sobre o historiador, e que nenhuma outra fonte possui em medida igual, é a subjetividade do expositor” (PORTELLI, 1997, p. 31). O tratamento científico que deve ser dado a essas falas em termos de leitura e análise é desafiador. Tratar com objetividade algo que é atravessado por uma carga de subjetividade não é fácil e exige do pesquisador a adoção de uma postura sustentada na consciência de que “o historiador oral é algo mais que um gravador que registra os indivíduos ‘sem voz’, pois procura fazer com que o depoimento não desloque nem substitua pesquisa e a consequente análise histórica” (LOZANO, 2006, p. 17). Portanto, é indispensável que os depoimentos, em suas leituras, interpretações e cotejamentos com outras fontes, sejam situados historicamente e compreendidos dentro de uma correlação com os estudos realizados por quem efetiva a pesquisa ancorada em fontes orais.

Uma característica da História Oral apontada por alguns estudiosos, como Jean-Jacques Becker, refere-se ao fato de que ela valoriza a manifestação comunicativa oral de pessoas que, comumente, não são foco de atenção ou interesse dentro de um panorama sociopolítico alijador dos que não possuem poder financeiro. “A história oral ocupa um lugar especial, pois permite que categorias cujo ofício não é escrever possam se expressar. Ela pode dar a palavra aos ‘esquecidos da história’, aos que não têm capacidade, nem tempo, nem vontade de escrever” (BECKER, 2006, p. 28- 29). Portanto, os invisíveis ou silenciados política e socialmente podem, com os registros e estudos das fontes orais, ganhar um protagonismo movido pela expressão de ideias, percepções e sentimentos. Esse viés é perceptível no estudo aqui proposto, no qual se tem como destaque as entrevistas realizadas com artistas, sendo que não pertenciam a uma esfera social privilegiada economicamente; com o registro e análise de seus depoimentos, eles adquirem função protagonizadora na pesquisa.

Um outro ponto a ser observado, no desenvolvimento da vertente metodológica aqui em menção, alude à subjetividade do pesquisador, à forma como ele se relaciona com a fonte oral. No referente a isso, tem-se a seguinte declaração:

É bem verdade que todo historiador lúcido sabe perfeitamente até que ponto ele mesmo se projeta em qualquer pesquisa histórica, fato que o historiador oral percebe ainda mais claramente: a qualidade da entrevista depende também do envolvimento do entrevistador, e este não raro obtém melhores resultados quando leva em conta sua própria subjetividade. Porém reconhecer tal subjetividade não

significa abandonar todas as regras e rejeitar uma abordagem científica, isto é, a confrontação das fontes, o trabalho crítico, a adoção de uma perspectiva. Pode-se mesmo dizer, sem paradoxo, que o fato de reconhecer sua subjetividade é a primeira manifestação de espírito crítico (JOUTARD, 2006, p. 57).

Pode-se inferir, ante as informações acima, que o pesquisador necessita ter consciência do grau da sua subjetividade no ato de lidar com as fontes orais para poder exercer a análise científica do material coletado com o máximo de controle possível. Esse posicionamento do investigador permitirá que ele não se afaste da veracidade dos sentidos manifestos pelas falas registradas e transcritas. Tendo uma noção clara de como é estabelecida a sua personalidade na interação com a fonte analisada, o pesquisador conseguirá instituir uma visão crítica sobre si mesmo e sua conduta analítica, o que propiciará, por vezes, revisões e ajustes em relação à leitura do corpus de investigação. “Os documentos de história oral são sempre resultado de um relacionamento, de um projeto compartilhado no qual ambos, o entrevistador e o entrevistado são envolvidos, mesmo se não harmoniosamente” (PORTELLI, 2006, p. 35). O envolvimento do pesquisador da História Oral com o seu objeto de pesquisa, com as fontes produzidas, sempre existirá, no entanto é necessário ter cuidado para que a subjetividade, os matizes afetivos não prejudiquem, em grande escala, a qualidade das análises.

No circuito metodológico dos estudos pautados na História Oral, o historiador desenvolve relevantes funções, as quais demonstram o quanto as decisões acerca dos encaminhamentos dessas atribuições são decisivas para os resultados qualitativos da pesquisa. A respeito dessas atividades geridas pelo pesquisador, tem-se a afirmação:

É o historiador que seleciona as pessoas que serão entrevistadas, que contribui para a moldagem do testemunho colocando as questões e reagindo às respostas; e que dá ao testemunho sua forma e contexto finais mesmo se apenas em termos de montagem e transcrição (PORTELLI, 2006, p. 37).

Inferindo-se acerca do que foi mencionado acima, pode-se declarar que o historiador, quando na condição de pesquisador no âmbito da História Oral, tem o papel de definir os caminhos para os quais deseja conduzir o seu estudo, de acordo com os objetivos do seu projeto. Nesse percurso, uma das principais ações é a

escolha dos informantes que serão ouvidos e cujos depoimentos se constituirão em fonte. Essa seleção dos entrevistados obedecerá critérios privilegiados pelo pesquisador e os quais considera adequados aos propósitos da pesquisa em efetivação. A condução da entrevista, com a apresentação dos temas que se deseja que o informante focalize ou com perguntas a ele direcionadas, fica a cargo do historiador. Dentro do que pretende obter de informações, ele poderá optar por um ou outro estilo de interpelações ou roteiro temático. Nas entrevistas realizadas com os atores e diretores do Sombras, preferiu-se solicitar aos entrevistados que fizessem um relato livre da sua trajetória como integrante da companhia, havendo, após a narrativa, algumas perguntas de complementação informativa ou de esclarecimento sobre aspectos carentes de mais elucidação na fala do depoente.

Posicionando-se a respeito das entrevistas que se constituem em fontes orais para a análise do pesquisador, Smith (2012, p. 196) afirma: “Entrevistas de história oral são uma janela para enxergar como os narradores individuais sintetizaram suas interpretações de discussões teóricas em um conjunto de valores práticos eficientes para pensar sobre as tarefas do dia a dia” (SMITH, 2012, p. 196). Pode-se inferir que as entrevistas são fontes reveladoras de como o entrevistado, em sua individualidade, ainda que com influências de uma coletividade, concebe a si e ao mundo, demonstra como interpreta as experiências de vida e suas repercussões subjetivas e objetivas, revelando os efeitos dessa compreensão nas atitudes cotidianas e na formação de valores. Um mesmo fato, por exemplo, relatado por duas ou mais pessoas pode ser narrado sob diferente perspectiva em virtude da forma como foi incorporado à individualidade de cada um dos entrevistados. O Historiador, diante dessa ocorrência, precisa analisar as fontes levando em consideração essas marcas da subjetividade na narrativa do depoente. Também é pertinente que efetive, se possível, o confronto com outras fontes não orais ou com outros depoimentos, para constatação da informação que é mais recorrente, portanto mais possível de ser verídica.

Instituindo uma classificação da História Oral, Rouchou (2003, p. 3) informa:

A História Oral oferece várias possibilidades, entre elas a História Oral de vida, a História Oral temática e a Tradição Oral. Na primeira categoria, a narrativa é o ponto mais importante, em que o testemunho é fonte de riqueza e de análise. Evita-se fazer perguntas;

o que vai interessar é o que o entrevistado vai contar. No caso da História temática, vai ser levantado um fato, um acontecimento, e as entrevistas com as testemunhas, participantes ou simples espectadores do acontecimento vão limitar o discurso àquele fato, enquanto a tradição oral diz respeito a toda narrativa transmitida pela fala. Essas escolhas dentro da História Oral podem ser utilizadas simultaneamente, misturando histórias de vida e temáticas.

Dentre as modalidades supra arregimentadas, pode-se dizer que uma considerável parte do estudo realizado nessa tese está alicerçado na História Oral Temática, haja vista que se apresentou um tema aos entrevistados (relato da trajetória como integrante do Grupo Sombras). Após essa informação, deixou-se o depoente livre para realizar a sua narrativa, expor, sem interrupções, as suas memórias atinentes ao ingresso na companhia, relação com os outros participantes, atividades desenvolvidas pelo Sombras, espetáculos encenados. Durante o relato, o pesquisador foi realizando anotações das questões ou informes que precisavam ser esclarecidos ou complementados; havendo, portanto, na sequência da narrativa livre, interpelações ao entrevistado com o propósito de elucidação e ampliação de aspectos relevantes para os objetivos da pesquisa.

Uma outra modalidade de História Oral que foi utilizada, no teor desse trabalho, associada com a tipologia anterior, refere-se à História Oral de Vida, uma vez que se efetivou, em uma das subdivisões do último capítulo, informações de nuances biográficas de um dos fundadores do Sombras. O narrador foi solicitado a relatar, principalmente, os momentos de sua vida, desde a infância, em que se relacionara com a arte teatral; no decorrer de seu depoimento, focalizou os ideários políticos que defendia, bem como enfatizou a sua inserção, tomada de ações, realizações cênicas, enfrentamento de desafios na companhia da qual foi fundador e diretor. O procedimento da audição do relato foi idêntico ao anterior: exposição oral ininterrupta do entrevistado, ocorrendo na sequência perguntas para sanar dúvidas. Como se pode perceber teve, aqui nesse procedimento metodológico, a junção de dois tipos de História Oral: a Temática e a de Vida.

Por intermédio da metodologia da História Oral, com o uso das entrevistas ou coleta de depoimentos e depois o seu registro escrito para a submissão de um olhar analítico, torna-se possível elaborar uma narrativa de cunho historiográfico em que se tem acesso a trajetórias ou percursos vivenciais de indivíduos ou de grupos. Essas narrativas tornam-se registros documentais que serão interpretados e, muitas

vezes, confrontados com outras fontes, podendo ser objeto de críticas e contestações com relação à veracidade do que está contido. Ao fazerem os seus relatos verbais, os depoentes presentificam ou tornam presente o passado por intermédio da memória, sendo que essa, por vezes, pode se servir, involuntariamente, da invenção no momento de lembrar um fato.

Como a trajetória do grupo registrada nessa tese está muito firmada nas memórias dos artistas, através das entrevistas realizadas com os integrantes do Sombras, é pertinente instituir algumas focalizações conceituais sobre a memória. A memória, provocada pelos aspectos concretos da realidade e verificados no presente, promove a suscitação das nuances espirituais/emotivas no indivíduo e estabelece a presentificação e prolongamento do passado, realiza a revivescência, de forma evocativa, dos fatos e atividades outrora ocorridos, rememorando-os e conservando-os, tudo isso possibilitado pelas ações das lembranças com seu teor subjetivo e emocional. Essa é a linha conceitual adotada por Bergson e que se compatibiliza com o que o autor revela: “A memória é um fenômeno que prolonga o passado no presente; é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (BERGSON, 1999, p. 179).

Tem-se, nesse conceito, o aspecto da memória de capturar do passado acontecimentos marcados pela emoção, afetividade e torná-los recompostos no momento de evocação rememorativa. Isso ocorre com os artistas do GTS, quando, em seus depoimentos, é trazida à tona a memória dos laços afetivos e emocionais que foram sendo construídos entre os que compunham o grupo, de tal forma que se sentiam partícipes de uma grande família, chegando a se tornarem assíduos frequentadores dos lares uns dos outros, nos quais eram muito bem acolhidos pelos familiares dos colegas.

Dentro da relação estabelecida entre passado e memória, pode-se dizer que eles encontram-se intimamente entrelaçados: só existe memória porque se tem um passado composto por situações e experiências vividas e pregressas, e o passado só pode ser lembrado, reconstituído pelos mecanismos da memória. “Toda consciência do passado está fundada na memória. Através das lembranças, recuperamos consciência de acontecimentos anteriores, distinguimos ontem de hoje, e confirmamos que já vivemos um passado” (LOWENTHAL, 1998, p. 75). O passado só terá uma existência consciente para nós, em termos de vivências e experiências,

se tivermos a guarda do vivido em nossas memórias. Por isso, pode-se declarar que os atores do GTS entrevistados confirmam e atualizam as suas ocorrências do passado atreladas à companhia cênica a partir do momento em que acionam suas memórias, trazem-nas à superfície da sua consciência.

Focalizando o aspecto seletivo da memória associado à relação entre presente e passado, Bergson (1999, p. 266) afirma:

A memória tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil. Dessa forma, nossa memória escolhe sucessivamente diversas imagens análogas que lança na direção da percepção nova.

A partir de uma situação ou estímulo do presente que seja similar, semelhante a uma ocorrência ou experiência do passado, a memória convoca e ergue as lembranças, as recordações de tempos idos, selecionando as impressões e imagens mais marcantes, que tenham sido acolhidas com mais contundência no espírito de quem as viveu. Processo parecido deve ter ocorrido com os artistas caxienses que foram ouvidos acerca das memórias vinculadas às suas participações na companhia dramática Sombras; a situação do presente que evocará as lembranças de um passado será o fato de que eles serão notificados da realização de uma pesquisa sobre a trajetória do GTS, reconstituída a partir das recordações dos artistas que lhe compunham, bem como o conhecimento das interpelações e temáticas que farão parte da entrevista que eles concederão.

Nesse ato de lembrar instituído pelos entrevistados, será estabelecida uma seleção dos fatos que se fixaram de forma mais penetrante em suas subjetividades; o que fora mais marcante para uns não fora para outros, o que fora esquecido por alguns não fora por outros, e assim as lembranças de uns irão complementar as recordações de outros, formando um painel memorialístico mais integral da realidade histórica do grupo cênico pesquisado. O que se constata é que “como a lembrança, o esquecimento também é seletivo: somos dotados da faculdade da memória e do esquecimento e, como aptidão inata, natural ou adquirida, possuímos a capacidade de usá-la da forma mais conveniente” (TORINO, 2013, p. 8).

Bergson (1999), em seus estudos sobre a memória, apresenta a existência de duas memórias com características diferenciadas entre si, sendo que

ambas se correlacionam; são elas: a memória-hábito e memória regressiva ou espontânea. A memória-hábito é ligada a um princípio de automatismo, é deflagrada pela repetição ou reiteração contínua de alguma informação ou comportamento; um exemplo é quando se diz que se aprendeu algo de cor, ou seja, pela força do ato repetitivo. O processo de constante repetição se imprime na mente bastando uma palavra, um som, uma imagem, um gesto para que essa memória venha à tona de maneira automática, sem sofrer muito o crivo da racionalização.

Em relação à memória espontânea, também denominada de memória pura, pode-se dizer que nela as lembranças não estão na dependência de uma ação repetitiva e reiterante para serem evocadas, mas preservam a sua existência pela sua singularidade, pelo seu valor único e não replicável. "Por ser inconsciente e individualizada, é considerada por Bergson como a verdadeira memória, pois o passado estaria aí, vivo para "*souvenir*", vir à tona, constituindo-se em autênticas ressurreições do passado" (BOSI, 1987, p. 48). As lembranças, na memória espontânea, emergem a partir da significação e representatividade que possuem para nós dentro de um contexto afetivo, emocional e valorativo; aquilo que não nos foi marcante é, comumente, esquecido. O esquecimento como algo necessário é mencionado por Lowenthal (1998, p. 95): "As lembranças precisam ser continuamente descartadas e combinadas; somente o esquecimento nos possibilita classificar e estabelecer ordem ao caos".

Na visão de Halbwachs (2004), a memória deve ser vista como um fenômeno social. Na concepção desse filósofo, todas as nossas lembranças, tudo que a integra não pode ser concebido como algo de teor estritamente subjetivo ou matéria de plena individualidade, haja vista que essas recordações são determinadas socialmente, estando associadas a um contexto de coletividade, não podendo serem analisadas desgarradas do seu habitat social ou apenas sob a perspectiva de manifestação individual/ espiritual. "Só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em uma ou mais corrente do pensamento coletivo" (HALBWACHS, 2004, p. 36).

Acerca dessa discussão se memória é, na sua origem, individual ou coletiva, Lowenthal (1998, p. 78) afirma: "O passado lembrado é tanto individual quanto coletivo. Mas como forma de consciência, a memória é total e intensamente pessoal; é sempre sentida como algum acontecimento [que] ocorreu comigo". O

filósofo Halbwachs não descarta a existência da memória individual, afirmando que ela existe, mas que se encontra com suas raízes fincadas no interior dos denominados quadros sociais, associados às representações que um grupo proporciona em nossa individualidade. Por mais paradoxal que possa parecer, é a experiência individual de conviver socialmente em uma família, em uma escola, grupo de amigos, de trabalho, de atividade artística entre outros, que constrói a nossa memória, ou seja, ela é erguida como consequência da inter-relação, do diálogo entre a nossa experiência individual e a nossa vivência do coletivo, produzindo uma formação identitária sociocultural.

Dentro dessa dimensão, é que se acredita que as memórias dos integrantes da companhia teatral de Caxias estarão, em seus depoimentos orais, sendo exteriorizadas individualmente dentro das situações vivenciadas em um quadro coletivo representado por um grupo de arte dramática, definindo-lhe uma identidade cultural.

Segundo Le Goff (2003), antecedendo a transposição de uma ideia para o registro de fala ou escrita, ocorre a retenção desse pensamento na memória. Nesse âmbito de abordagem, estaria sendo focalizada a relação entre memória e linguagem; as lembranças de um grupo social precisam ser vertidas, no intento de corporeidade, para uma expressão de linguagem falada ou escrita, com vistas à preservação, conservação física das narrativas lembradas. Ao realizar a coleta e registro dos depoimentos das pessoas que integravam o GTS se estará verificando as duas formas de registro externo da memória já relacionados acima, uma vez que os artistas em audição exteriorizarão, em suas falas, as suas lembranças, enquanto o ouvinte anotarà, com o uso da escrita, essas informações oralizadas.

Erguer a trajetória da aludida companhia dramática da cidade de Caxias-MA por intermédio das memórias dos artistas que dela fizeram parte é algo que urge ser feito, considerando a quase inexistência de materiais bibliográficos, periódicos e informativos que façam menção a esse contingente de artistas. Ante essa circunstância, torna-se premente que haja um registro do percurso histórico do Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, uma vez que a ausência de preservação da memória pode conduzir a um esquecimento das realizações artísticas e sociais instituídas por um grupo de pessoas que ajudaram a construir a história contemporânea do teatro e da cultura de Caxias e do Maranhão.

Em relação aos capítulos que compõem a tese, informa-se que o primeiro nomeado como *Trazendo para a boca de cena o teatro político engajado*, possui como intento demonstrar o que caracteriza um teatro como sendo político ou de engajamento, para isso são trazidos conceitos e características respaldados, principalmente, nas visões de Erwin Piscator, o precursor dos estudos sobre teatro político, e de Bertolt Brecht, ampliador das ideias de Piscator com as considerações conceituais acerca do teatro épico, um desdobramento do teatro político. Nesse capítulo, também é focalizada a trajetória do teatro político no Brasil, enfatizando os principais grupos dramaturgicos, como o Arena, Opinião, Oficina, que, em contraposição ao regime ditatorial no país, produziram encenações que contestavam as arbitrariedades do estado de exceção em que se encontrava a nação no período da Ditadura Militar; para fundamentar essas abordagens, são pesquisados, com mais ênfase, autores como Sábato Magaldi, realizando um panorama histórico do teatro no Brasil; Marcelo Ridenti e Marcos Napolitano, retratando a movimentação da cena cultural brasileira no contexto de cerceamento da liberdade; Augusto Boal, com seu teatro do oprimido e uma filosofia política de se fazer arte com o povo protagonizando.

Tem-se, ainda, nesse primeiro capítulo, o registro das encenações de espetáculos de temáticas políticas no Maranhão e em Caxias, informando-se os grupos cênicos e seus fundadores com o seu ideário de fazer artístico. Utiliza-se, com mais predominância, para a coleta desse itinerário do teatro político no Maranhão e em Caxias, a obra *Memórias do Teatro Maranhense*, de Aldo Leite e entrevistas com integrantes de grupos teatrais da cidade de origem do Sombras.

O segundo capítulo, *Panorama dos espaços culturais de Caxias nos anos 1980 e 1990*, objetiva revelar os principais espaços culturais de Caxias existentes no período em que a companhia cênica teve as atividades desenvolvidas, ambientes nos quais o grupo teatral realizou suas encenações, sendo eles: SESC (Serviço Social do Comércio), os bares Bardalação e O Beco, Livraria Graúna, auditório da UEMA/Caxias; as informações a respeito desses espaços culturais serão alicerçadas pelas entrevistas dos proprietários e dos integrantes do Sombras, além de notícias e anúncios contidos nos jornais locais (*Folha de Caxias*, *O pioneiro*), alguns com registro das programações e atividades dinamizadas pelos mencionados ambientes. São relatadas, nesse capítulo, ancoradas nas narrativas dos atores e diretores, as apresentações cênicas do grupo teatral que é objeto de pesquisa dessa tese,

ressaltando a forma artística como as dramatizações eram realizadas e a receptividade do público. Informa-se que, antecedendo esse panorama dos ambientes culturais caxienses, haverá a focalização dos contextos sociopolíticos do Maranhão e Caxias nos anos de 1980 e 1990, tendo-se como suporte teórico, principalmente, os estudos de Wagner Cabral da Costa e Francisco das Chagas Pereira.

No terceiro capítulo, *Abrem-se as cortinas: as peças encenadas pelo Sombras*, o intuito é apresentar sínteses dos enredos que compõem os textos teatrais que foram dramatizados pelo Sombras, destacando e comentando os aspectos de conotação política e de crítica social inseridos nessas produções. São elas: *Jesus homem*, de Plínio Marcos; *Mundaú: lagoa assassinada*, de Pedro Onofre, *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna; *Os cegos*, de Michel Ghelderode; *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, *Antígona*, de Sófocles. Será estabelecida a correlação dos temas/ situações inclusos nas peças com ocorrências verificadas no Brasil e em Caxias da época em que as encenações foram efetivadas, havendo, para corroboração de alguns dos informes factuais, o registro de notícias de jornais locais.

O último capítulo, *O Grupo Teatral Sombras e seu caráter político*, ancora-se no objetivo de relatar e analisar as ações que demonstram a pertinência da caracterização da companhia como representante de teatro político, a partir da conceituação de táticas estabelecida por Michel de Certeau. Além do aporte teórico desse estudioso, também se terá o registro e a análise de depoimentos de artistas. Finalizando o capítulo, tem-se a trajetória do principal coordenador do Sombras, a escolha deu-se por conta de ter sido ele o único integrante que esteve desde a criação até a extinção do grupo, configurando-se, também, no componente que mais leituras efetivava na área da política e da arte, influenciando de forma substancial na filosofia de arte engajada do GTS.

## 2 TRAZENDO PARA A BOCA DE CENA O TEATRO POLÍTICO

O presente capítulo em foco tem como um de seus objetivos ressaltar as características e aspectos históricos do que se denomina teatro político. Serão enfatizados, em um primeiro momento, os precursores e definidores das bases conceituais dessa modalidade de arte dramática a que pertence a companhia cênica GT Sombras. Também haverá o registro das informações sobre o teatro político no Brasil, no Maranhão e, de forma mais concisa, em Caxias, focalizando-se os principais dramaturgos, espetáculos e os temas de cunho sociopolítico em que se pautavam as encenações. Enfim, será delineado um panorama histórico do desenvolvimento da arte teatral engajada brasileira e maranhense.

### 2.1 Em cena, o teatro político

Antes de estabelecer informações sobre os aspectos conceituais e caracterizadores do teatro político, torna-se interessante e elucidativo realizar uma análise do termo “Político” e suas significações na visão de alguns estudiosos da área da Filosofia política. O vocábulo “político”, ao longo do tempo, adquiriu alguns sentidos associados, por vezes, aos regimes de governo, como a Democracia e Totalitarismo, e aos estudos das ciências sociais, sendo que, no século XX, é observável a consolidação da história filosófica do político. Um dos principais estudiosos dessa linha de concepção em que os conceitos da Filosofia são aplicados para se compreender o “político” é Claude Lefort, filósofo francês que ministrou aulas na Universidade de Sorbone e na Universidade de São Paulo. Rosanvallon (2010, p. 21) afirma que:

Claude Lefort, no século XX, considera o político como abarcando a totalidade do social valendo-se, simultaneamente, de todos os instrumentos disponíveis para tanto oriundos dos mais diversos campos do conhecimento social. Daí que o seu itinerário intelectual seja marcado pelo mais impressionante exercício de interdisciplinaridade.

Depreende-se do teor da citação acima que, para Lefort, o político envolve todas as questões que são atinentes à sociedade, sem dela dissociar-se, pois ela o

integra, não se isolando em uma área restrita em si mesma, mas estabelecendo amplas relações de causa e consequência com os aspectos sociais. Assim sendo, a forma como o mencionado filósofo concebe o “político” apresenta-se com uma natureza de caráter interdisciplinar ao enlaçar, em sua movimentação constitutiva, várias vertentes do conhecimento e perspectivas de pensamento que integram a sociedade. O político, nessa diretriz, não estará atrelado somente às ações dos poderes públicos, mas expande o seu território de correlações.

Na visão de Lefort (1991), o político antecede o social, considerando que a sociedade não se edifica espontaneamente, ela é fruto de um rol de ações movidas pela esfera do político e que são promotoras de uma organização, de uma estruturação ordenativa com instâncias de poderes; essas ocorrências é que fazem um aglomerado de pessoas dispersas transformar-se em sociedade. “O político remete, assim, a um domínio anterior e superior de todos os outros modos de vinculação social, que acaba por permitir conformá-la e, como tal, gerir suas divisões; ele é um modo de instituição social” (ROSANVALLON, 2010, p. 24).

Outro nome de grande atuação na seara dos estudos filosóficos do político é Marcel Gauchet, aluno de Sociologia de Lefort, ao qual se refere como o docente que mais o marcou em sua trajetória universitária, atribuindo-lhe, também, a responsabilidade de ter-lhe propiciado o mais importante encontro intelectual de sua vida. Imerso em uma visão predominantemente filosófica,

Marcel Gauchet entende o político como conjunto de mecanismos ou representações primordiais que, projetadas para o campo da política, sustentam a vida de uma comunidade, permitindo-lhe pensar a si mesma como unidade, sem renunciar a pluralidade (ROSANVALLON, 2010, p. 28).

Pode-se inferir, ante o que menciona Gauchet, que o político quando acoplado às ações de gestão de um Estado ou sociedade é compreendido como uma sistematização de instrumentos e condutas de imprescindível valor para a dinamização e funcionamento de uma sociedade, propiciando que ela desenvolva uma reflexão sobre si mesma em sua condição una, mas não descartando ou negligenciando o caráter de diversidade que lhe compõe. Nesse liame de abordagem, o referido autor, assim como o historiador Rosanvallon (2010, p. 30), define “o mundo da política como segmento do mundo do político, operado pela mobilização dos mecanismos simbólicos da representação”. Ou seja, o segundo

seria algo maior e mais abrangente do que o primeiro, e este teria uma relação de subordinação àquele.

Dentro dessa interligação entre político e política, Rosanvallon reveste o significado do político de um viés que contempla as deliberações normativas de padrões de conduta e definições funcionais que gerenciam a ordenação de um coletivo social; observando que essas instruções deliberativas devem ser aceitas e incorporadas por todos os que compõem a comunidade. É o próprio historiador francês que registra: “O político pode, portanto, ser definido como o processo que permite a constituição de uma ordem a que todos se associam, mediante deliberação das normas de participação e distribuição (ROSANVALLON, 2010, p. 42).

Hannah Arendt, filósofa política alemã aclamada por muitos como a mais influente estudiosa da área filosófica no século XX, destaca que a política, enquanto ação que imprime uma ordem de convívio entre os homens, configura-se em algo de vital importância para a existência humana, sem ela o caos se instalaria e a sobrevivência humana estaria ameaçada. A autora, corroborando o teor do que foi acima ressaltado, afirma:

A política, assim aprendemos, é algo como uma necessidade imperiosa para a vida humana e, na verdade, tanto para a vida do indivíduo como da sociedade. Como o homem não é autárquico, porém depende de outros em sua existência, precisa haver um provimento da vida relativo a todos, sem o qual não seria possível justamente o convívio (ARENDDT, 2006, p. 17).

Na concepção de Arendt, a política, a verdadeira política como ela mesma denomina, deverá proteger a vida humana e estabelecer ações que possam efetivar a subsistência de todos, zelando pelo bem-estar social e a harmonia relacional dos integrantes de uma sociedade. A convivência entre as pessoas que fazem parte de um coletivo social precisa estar alicerçada em um rol de definições legais, gestadas na política, que promovam a garantia de um equilíbrio nas relações cotidianas entre os indivíduos e entre estes e o Estado. Existe, como se sabe, ao longo da história, muitos governantes que, em seus procedimentos, malversaram esse sentido de política difundido por Arendt e acabaram por se vincular a sistemas de governos ditatoriais ou totalitários.

Ao enfatizar qual o sentido da política, Arendt (2006, p. 16), dialogando com o ideário que compunha a gênese da política na Grécia antiga, afirma:

O sentido da política é a liberdade. O milagre da liberdade está contido nesse poder começar que, por seu lado, está contido no fato de que cada homem é em si um novo começo, já que através do nascimento veio ao mundo que existia antes dele e continuará existindo depois dele.

A filósofa alemã aponta a liberdade como o elemento que se configura na razão primordial da política, que só se delinea em sua verdade genuinamente plena se estiver privilegiando o aspecto libertário. A política, dentro dessa visão, oferece ao homem as condições para o exercício da liberdade, podendo, nessa ação, alcançar voos que lhe permitam promover mudanças em sua maneira de ser e de agir, reinventando-se, produzindo, agindo, exercitando sem medos ou coibições a sua cidadania. Quando ela se destoa desse sentido de liberdade, desvincula-se de sua vocação original, autêntica e assume a feição de um regime de exceção que silencia as vozes do livre arbítrio. No Brasil, temos como exemplo de cerceamento de liberdade o período da Ditadura Militar, momento no qual as pessoas que reivindicassem o direito à livre expressão eram violentamente punidas ou algumas tiveram suas vidas ceifadas.

A companhia dramática da cidade de Caxias, em suas atividades cênicas, compartilhava dos conceitos de Hannah Arendt no que se refere à crença de que a verdadeira política deve estar a serviço do povo, propiciando-lhe liberdade e suprindo-lhe as necessidades básicas. O grupo Sombras pode ser enquadrado na categoria do político dentro viés defendido por Gauchet e Rosanvallon em que o termo enfeixa tudo o que diz respeito ao social, sendo que o GTS, durante toda a sua existência, por intermédio dos textos encenados, esteve problematizando os dilemas e conflitos da sociedade nos âmbitos nacional, estadual, regional e local.

Reitera-se que o Sombras possui como uma de suas principais características o engajamento social e político, o que pode ser observado pelas práticas de leitura realizadas:

O leque de leituras era bastante diversificado, nós estudávamos o que havia de melhor no teatro a nível internacional e em nível nacional e regional. As peças de Shakespeare eram para nós familiares; Augusto Boal era um dos autores para nós bastante conhecido, seja nas suas orientações como deve ser um ator, na preparação do ator, seja nas peças dramáticas. Ariano Suassuna, Lourdes Ramalho e outros autores eram para nós bem familiares, mas ao lado dessa carga de leituras ligadas ao teatro, fazíamos

leituras filosóficas, sobre economia política, sobre a política partidária (Entrevista de Francinaldo Jesus Morais em 17/10/ 2016).

Segundo o depoimento de um dos coordenadores de fundadores do Sombras, os artistas estudavam, debatiam e apresentavam cenicamente obras com temáticas que dialogam com a denúncia e conscientização social, como *Antígona*, de Sófocles, *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, *A feira*, de Lourdes Ramalho, *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. Ressalta-se, ainda, que os integrantes da companhia teatral pertencente à cidade de Caxias-MA, realizavam, com vistas ao aprimoramento da formação política e artística, leituras de autores como Maquiavel, Augusto Boal, Karl Marx, Bertolt Brecht, Stanislavski, entre outros. Efetivavam discussões das obras desses escritores, correlacionando as suas ideias com a proposta do fazer artístico do grupo e da definição de aspectos que o identificassem como enquadrado na categoria de realizador de um teatro político.

Para um dos autores estudados pelo GTS, Boal (1991, p. 11): “Todo teatro é necessariamente político, porque político são todas as atividades do homem, o teatro é uma delas”. O teatro com temática explicitamente política tem suas origens em um espaço temporal longínquo: na Grécia Antiga, berço do teatro ocidental. Segundo D’Onofrio (2000), teatrólogos como Sófocles, na tragédia (*Antígona*, *Édipo rei*) e Aristófanes, na comédia (*Os cavaleiros* e *Os pássaros*), já traziam em seus textos marcas de cunho político, de forma austera ou satírica, bem presentificadas com personagens que ambicionavam o poder político e, em prol desse e de sua manutenção, cometiam atos tiranos, insanos ou virulentos.

Modernamente, na Alemanha do século XX, surge um grande representante do teatro de nuances políticas, Bertolt Brecht, criador do Teatro Épico. Para Brecht (2005), o teatro épico possuía como objetivo primaz propiciar aos espectadores a correlação, alicerçada pelo ato reflexivo, das cenas dramatizadas no palco com as situações vivenciadas no dia-a-dia. Brecht ansiava, com o seu fazer teatral, espantar o comportamento conformista diante dos fatos da realidade tangível e a adoção de uma atitude mais proativa e transformadora. O dramaturgo ressalta que era preciso apresentar nas encenações um mundo suscetível de mudança e ela deve ser promovida pelo indivíduo e sua consciência.

Para demonstrar a inter-relação com o ideário de Brecht e sua visão da arte cênica comprometida com a consciência social, tem-se a seguir a fala do líder da companhia teatral caxiense:

Queríamos realizar um teatro que ao mesmo tempo elevasse a sua qualidade dramática, mas que se escolhesse peças que tivessem e apresentassem sentidos relacionados à cidadania, à política e à boa política, política de pessoas conscientes de seus direitos, pessoas capazes de reivindicar os seus direitos, capazes de entender que determinado gestor não está tratando bem as coisas do povo, as coisas da cidade. Toda essa articulação nós procuramos fazer, praticar (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 17/10/2016).

Como se pode perceber, pela fala acima, a companhia cênica caxiense se firmava no propósito de efetivar um teatro político que pudesse auxiliar os espectadores a terem uma visão crítica e cidadã atinente às inadequadas ações de um governo não comprometido com a justiça social. Para a consecução desse objetivo, era preciso selecionar textos que tivessem qualidade dramática e, concomitante a isso, tematizassem questões problemáticas inseridas na sociedade e desencadeadoras do sufocamento dos direitos da classe popular e trabalhadora. O intento era oferecer ao público encenações que mobilizassem os integrantes da plateia a uma tomada de atitudes reivindicatórias daquilo que lhe era devido pelo poder público.

O primeiro grande nome a estabelecer uma discussão sistematizada acerca do que seria o teatro político, lançando inclusive as bases modernas dessa modalidade do gênero dramático, foi Erwin Piscator (1893-1966), dramaturgo alemão que vivenciou duas guerras mundiais nas quais seu país estava diretamente envolvido, sendo testemunha das graves consequências, principalmente direcionadas às classes subalternas, do conflito bélico. Piscator acreditava que teatro poderia ser um instrumento de politização das classes desfavorecidas economicamente, no sentido de promover uma consciência das perversas manobras políticas, em um universo capitalista, de que eram vítimas. A dramaturgia deveria estar aliada à causa do proletariado e não aos deleites de uma burguesia. O dramaturgo não se furtava de aliar teatro e política em suas encenações, pois tinha a convicção de que ambos estavam sempre entrelaçados e não podiam ser

dissociados, pensamento esse que se encontra afinado com o que declara Paranhos (2012, p. 36):

Como água do mesmo pote, política e teatro estão, historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em última análise, fundem-se num corpo só. O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política também é habitado por todos nós, queiramos ou não, quando mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham estas o sentido de dominação ou não.

No intento de educar politicamente o espectador, na esfera da dramaturgia, Piscator servia-se de recursos visuais, cenográficos e sonoros bem atraentes e de fácil comunicação com o público. Em seus espetáculos, eram utilizados música, imagens cinematográficas, slides com fotografias e desenhos, letreiros, cartazes explicativos. Esses recursos eram usados para tornar as ideias e as mensagens de coloração política mais entendíveis junto aos que estavam assistindo à encenação, facilitando o processo de assimilação das temáticas do espetáculo, pois tinha-se inclusive a figura de um narrador/comentador. Também havia, por parte de Piscator (1968), o objetivo de promover um contido envolvimento emocional da plateia, no sentido de que o entendimento racional com a perspectiva de observação faria com que a visão crítica fosse prevalecente. Ao inserir-se de forma emotiva na proposta da peça, isso turvaria a capacidade do espectador de raciocinar com precisão, o que comprometeria o aflorar de uma consciência política desejada pelo encenador. Em relação aos atores e suas formas de atuação, é cabível dizer que:

Piscator pedia ao actor para explorar a sua função como membro de uma estrutura social e política e não como uma alma privada e individual... O actor deveria, em sua opinião, abandonar o seu individualismo burguês e sair da representação estática do expressionismo para uma representação progressivamente mais objetiva (VASQUES, 2018, p. 10)

Piscator (1968) declara que o vocábulo arte, dentro da perspectiva de teatro burguês feito tão somente para diversão e entretenimento, havia sido

subtraído de seus projetos cênicos, considerando que suas dramatizações seriam manifestos e teriam como propósito levar política para o palco, promovendo o defrontamento com informações e acontecimentos que descortinassem horizontes antes enevoados por conta de uma alienação sociopolítica. Para ilustrar a potencialidade desse teatro que ele propunha, o mencionado dramaturgo relata o momento em que o espetáculo *Tecelões*, dirigido por ele, foi apresentado a uma numerosa plateia composta por trabalhadores sindicalizados; ressalta que houve, por parte dos espectadores, um reconhecimento do que estava sendo dramatizado, pois a ampla maioria deles havia vivenciado as situações de exploração e sofrimento expostas no palco, com o uso de imagens cinematográficas projetadas. A seguir, tem-se a declaração do próprio dramaturgo, no atinente à recepção da classe proletária à peça mencionada:

O teatro, para eles, transformara-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma platéia, para começar a existir uma só grande sala 83 de assembléia, um único grande campo de luta, uma única grande demonstração. Foi essa unidade que, naquela noite, provou definitivamente a força de incitamento do teatro político (PISCATOR, 1968, p. 83).

Contemporâneo de Piscator, Brecht (1898- 1956), um dos mais importantes dramaturgos alemães de todos os tempos, foi o outro grande propagador dos fundamentos delineadores do teatro político, denominado pelo teatrólogo de Teatro Épico. Brecht foi parceiro de Piscator em algumas produções dramáticas e absorveu muito do substrato que compunha o fazer teatral de engajamento social, aprofundando ainda mais as raízes de suas características. Para Brecht, o que deveria ser bem ressaltado no palco eram as “dores coletivas advindas da exploração(...), levando aos palcos a história e a luta de classes” (GOBBE, 2016, p. 20). Portanto, assim como ocorria com seu conterrâneo Piscator, ele centrava os holofotes na construção de um projeto dramaturgicamente focado na formação política do operariado, trazendo à luz a elucidação de como se dava a relação opressiva que a burguesia capitalista da época exercia sobre os trabalhadores. É o próprio Brecht (Apud VASQUES, 2018, p. 9) que revela:

Não fui eu que inventei o meu estilo de teatro, mas quem o criou foi a terrível experiência da guerra, o desespero da inflação e as lutas sociais do pós-guerra. Seja teatro político ou teatro épico, nas minhas mãos e quase contra a minha vontade, todas as peças e

produções se tornaram confissões. Se fosse necessário encontrar um nome para isto, o mais apropriado seria o de “teatro confessional”.

Brecht usava o seu teatro para estabelecer as suas confissões, as suas opiniões críticas a respeito dos desacertos na estrutura política de uma sociedade alicerçada pelos interesses individuais e pelo rechaçamento do ideário de coletividade. Era necessário pensar no bem comum, ter um olhar menos egocêntrico e mais humanista. A ambição pelo poder, a luta pelas prerrogativas que ele ofereceria poderiam ter como resultância guerras e injustiças sociais, vitimizando, severamente, a classe social desfavorecida economicamente. O dramaturgo utiliza, para composição dos textos e encenações, os estudos da teoria marxista, propagadora da ideia de ascensão da classe trabalhadora ao poder. Brecht deseja, com suas produções dramáticas, “apresentar um palco científico, capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz, ao mesmo tempo, de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD, 1985, p. 17).

Brecht viu de perto as atrocidades cometidas em uma guerra. Na Primeira Guerra Mundial, trabalhou como enfermeiro atendendo aos feridos, tendo contato com as vítimas da estupidez dos donos do poder, isso o sensibilizou mais ainda para usar a sua arte como ferramenta de melhoria da sociedade; durante a Segunda Guerra Mundial, para escapar da perseguição de Hitler aos intelectuais comunistas, se exilou na Dinamarca (PEIXOTO, 1979). Profícuo escritor de peças, ele formou um repertório de textos marcados por temáticas políticas e de intento conscientizador, sendo suas peças montadas no mundo todo e, costumeiramente, conseguindo lograr êxito de público. Dentre as suas produções teatrais uma que exemplifica, com mais veemência, a concretização do teatro político/ épico de Brecht é *Mãe coragem e seus filhos* (1939), que tem como temática as consequências tenebrosas de uma guerra; a peça tinha como intento opor-se aos regimes políticos fascista e nazista que estavam em ascensão na Europa naquele período, final da década de 30 do século XX.

Na encenação do espetáculo *Mãe coragem*, Brecht, como autor e diretor, assim como efetivou em quase todas as suas realizações dramáticas, usava os seguintes recursos cênicos para estabelecer, ante a plateia, o distanciamento/ estranhamento, um dos princípios mais relevantes do teatro político/ épico: avisos

anunciando o conteúdo das cenas que iriam ser dramatizadas, ocorrência de alteração de figurinos pelos atores diante do olhar dos espectadores, bem como modificações no palco de personagens interpretados pelo mesmo ator e o emprego de canções (PEIXOTO, 1979). O objetivo era fazer com que as pessoas que estivessem assistindo à peça instituisse o distanciamento (estranhamento) diante do que estava sendo visualizado, com vistas à suscitação de um pensamento objetivo, racional, não fantasioso e possibilitador de uma análise sociopolítica realista e provocadora de atitudes transformadoras das condições de subserviência aos ditames de um poder iníquo. O teatro político ou épico tencionava o aflorar da tomada de consciência das reais condições social, política e econômica às quais as classes populares se encontravam subjugadas.

Brecht figura entre os maiores dramaturgos do Ocidente, influenciando várias gerações de escritores de teatro, principalmente os que possuem uma simpatia pela postura artística de antagonismo à ordem socioeconômica capitalista e suas implicações de desvantagem à classe trabalhadora. “O sucesso de Brecht nos anos pós-64 se deve, sobretudo a sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira” (BADER, 1987, p. 17):

Como se pode inferir a partir da afirmação acima, no Brasil, o teatrólogo alemão, com seu teatro político/ épico, foi bem prestigiado no período da Ditadura Militar, pois a tônica de suas produções dramáticas e a ideologia de caráter revolucionário e libertário que elas emanavam adequavam-se às necessidades de um arte de contraposição ao estado de exceção em que o país estava mergulhado. A seguir, tem-se um subcapítulo que focalizará as manifestações do teatro político no Brasil não só no percurso temporal pós-64, mas também em outros momentos antecedentes.

## **2.2 O teatro político no palco chamado Brasil**

No Brasil, as manifestações teatrais tem o seu início formal com o teatro de catequese produzido pelos jesuítas no século XVI e que possuía como propósito doutrinar índios e colonos na incorporação dos princípios religiosos católicos. As dramatizações versavam sobre vidas e ações de santos, luta de anjos contra demônios, passagens bíblicas, enfim enredos que valorizavam e propagavam as

doutrinas do Catolicismo, era um teatro profundamente catequético e didático no referente à conversão, principalmente, dos indígenas. Destacam-se, nesse período, os autos de José de Anchieta, entre os quais: *Na festa de São Lourenço* (1587), *Na visitação de Santa Isabel* (1597), *Auto de São Maurício* (1595), *Auto de Santa Úrsula* (1595).

Em relação ao teatro com teor político ou de crítica social, pode-se afirmar que o primeiro dramaturgo de grande destaque no Brasil é Martins Pena que, no século XIX, escreve e produz comédias de costumes, pautadas nas características e ocorrências cotidianas que marcavam a vida brasileira, lançando luz, principalmente, nos comportamentos e pensamentos viciosos, o que acentua o teor crítico nos textos. Em suas peças, é possível reconhecer os vários tipos humanos que compunham a sociedade, revelando um painel satírico dos costumes e ideários inerentes aos vários estratos sociais do nosso país. Acerca de Martins Pena e as matérias temáticas do seu fazer teatral, Magaldi (2004, p. 43) afirma:

O comediógrafo atinge religião e política, e está no funcionamento dos três poderes- executivo, legislativo e judiciário. Queixa-se do presente, em face de um passado melhor. (...) Mostra a província e a capital, o sertanejo e o metropolitano, em suas diferenças básicas. Inectiva as profissões indignas e os tipos humanos inescrupulosos, denunciando inclusive o tráfico ilícito de negros, na sociedade escravocrata brasileira.

Como se pode depreender a partir do excerto acima, as produções dramáticas de Martins Pena não se eximem de imergir nas questões de cunho sociopolítico, não deixando de lançar olhar de criticidade sob as diversas instâncias do poder (Ex.: Estado, Igreja, família), mas sempre gravitando em torno da comicidade, o que concede ao comediógrafo uma certa benevolência dos que estão na mira da sátira pulsante de suas produções cênicas. É pertinente destacar que o teatro de Martins Pena, ao estilo do teatro do dramaturgo português Gil Vicente, critica as ações inadequadas ou perniciosas das mais diferentes classes sociais; os “tipos inescrupulosos”, objeto de sarcasmo nas peças do autor, são encontráveis em qualquer segmento da sociedade. Portanto, não é algo inerente exclusivamente aos que detêm o poder político e econômico, embora as críticas mais mordazes recaiam sobre esses, como a questão da denúncia ao tráfico ilegal dos negros para o Brasil na peça *Os dois ou Inglês Maquinista*. Aliás, referindo-se à escravidão nesse período e um pouco posterior à Lei Áurea, era observável que: “O trabalho escravo,

mesmo após a abolição, ainda marcava a vida de grande parte dos brasileiros, eliminando quaisquer possibilidades de participação nos circuitos culturais” (SALIBA, 2014, p. 239).

No atinente às influências reveladas nas composições teatrais de Martins Pena, Sábato Magaldi (2004) informa que é perceptível, nas peças do dramaturgo brasileiro, o influxo artístico de, principalmente, dois relevantes autores do teatro ocidental: Aristófanes, comediógrafo grego da Antiguidade clássica e Molière, dramaturgo francês do século XVII. “De Aristófanes, Martins Pena guarda a sátira mordaz aos temas vivos do presente-a crítica às instituições e seus representantes. Em Molière, inspira-se para pintar os vários tipos de sua galeria” (MAGALDI, 2004, p. 47).

Pode-se afirmar que o teatrólogo brasileiro absorve do dramaturgo grego a perspectiva de inserção do viés de contestação política, de focalização satírica das situações e problemáticas sociopolíticas incrustadas no século XIX, como por exemplo: a importação criminosa de escravos, as condutas corruptas na esfera do poder público, os casamentos movidos pela vantagem financeira; já do escritor francês herda a composição de personagens que se configuram em representações sociais, em alegorias de segmentos da sociedade, não podendo ser vistas apenas como individualidades humanas, mas como tipologias de uma coletividade específica. Nesta vertente, são observáveis, nas obras de Martins Pena, personagens representativas da moça que deseja contrair matrimônio, do espertalhão que engana e ludibria para se beneficiar de alguma forma, do religioso vil, do político corrupto, do comerciante que, servindo-se da ingenuidade ou boa fé de seus clientes, os espolia. Dentro desse recorte da presença de tipos sociais na dramaturgia do teatrólogo brasileiro, Aguiar (2001, p. 8-9) corrobora em relação ao que foi aqui ressaltado:

Mostrando por meio do humor e da sátira as condutas e os costumes “censuráveis” da população, o autor traça um amplo retrato do Brasil da primeira metade do século XIX. Observador astuto de sua época e crítico mordaz, Martins Pena mostra a vida na província ou na capital, fixa as relações familiares e as formas como são providenciados os casamentos, denuncia uma série de aspectos sociais. Além disso, expõe a desorganização e corrupção nos serviços públicos, o contrabando de escravos e a exploração do sentimento religioso, os comerciantes que enganam seus clientes, os casamentos sob encomenda ou homens que casam apenas por interesse financeiro.

Ainda século XIX, é cabível registrar que, seguindo a trilha de crítica social nas artes cênicas aberta por Martins e alargando-a, acentuando ainda mais o vetor de sátira nas produções dramáticas, tem-se França Júnior, nomeado como o consolidador do teatro de costumes. O dramaturgo, que inicia sua carreira com peças que centram o foco em situações burlescas e anedóticas envolvendo acontecimentos corriqueiros e, por vezes, aventuras amorosas juvenis, avança e torna mais aguda a tônica temática e estilística de promover, no teor das produções dramáticas, o viés irônico e contestador às malfadadas e iníquas ações no âmbito sociopolítico.

França Júnior, em peças como *Caiu o Ministério* e *Como se fazia um Deputado*, torna a crítica de verve política ainda mais visível do que nas produções dramáticas de Martins Pena, dando mais amplitude e contemporaneidade ao tema, embora talvez não conseguisse realizar essa ênfase de sátira aos aspectos políticos não fossem os horizontes abertos nos palcos, pioneiramente, por Martins Pena. Sobre o teatro político de França Junior, Magaldi (2004, p. 147) ressalta: “No teatro em fins do século passado, França Júnior já diagnosticava a vida política nacional com uma penetração válida até os dias de hoje”. Ocorrências como conchavos políticos, incompetência na administração pública, descompromisso com a assistência à população carente, temas que integram as encenações de França Júnior, são perfeitamente constatáveis nos tempos hodiernos, o que demonstra a atemporalidade do dramaturgo.

Um outro momento na história da dramaturgia brasileira em que é notada a conotação política nas encenações é no denominado Teatro de Revista surgido no final do século XIX. A priori, se poderia pressupor que essa modalidade de espetáculo cênico, que alia, em sua composição, música e dança, teria um caráter alienante, de puro deleite e diversão com a performance de belas mulheres em trajes sensuais. O Rio de Janeiro, revelador da efervescência cultural de capital do país com seus ares progressistas, foi o berço da modernização artística que parecia representar o Teatro de Revista, até porque a capital oferecia, em sua movimentação social e política, personagens e situações que serviriam de matéria temática para robustecer os espetáculos.

Um dos precursores na escrita e encenação das Revistas é o escritor maranhense Artur Azevedo, a respeito dele Oliveira (2011, p. 36) assevera:

Artur Azevedo, um homem dos mais expressivos do teatro de revista, não cansou de oferecer à população carioca, através das notáveis revistas de ano, um instigante “mapa teatral” da cidade, em que desfilavam com humor e muita sátira o Governador, o Prefeito, o Presidente da República, a elite carioca, a inflação, o aumento de preço dos produtos alimentícios, a corrupção do poder público e os crimes que chocavam a sociedade.

O dramaturgo maranhense foi um profícuo criador e encenador do Teatro de Revista, servindo de paradigma para outros autores dessa modalidade de espetáculo. Em suas produções, ele trazia notas satíricas aos acontecimentos e personalidades políticas, passando, aqui serve-se de um trocadilho, “em revista” o Brasil do tempo presente em relação à época, tendo como microcosmo do país o Rio de Janeiro, cidade que era o centro do poder, das novidades comportamentais e das intrigas políticas. Ao estilo de uma crônica, era colocado em cena, alimentado pelos diálogos, música e dança, o cotidiano com suas implicações e desdobramentos vivenciados pelos diversos contingentes sociais. O espetáculo era, comumente, ancorado no esteio da comicidade, ressaltando os defeitos e desvios atitudinais dos habitantes e governantes de uma cidade, de um país. Eis algumas de suas revistas: *O Bilontra* (1886), *Rio de Janeiro em 1877* (1877), *Tal qual como lá* (1879) *O carioca*” (1884/1887), “*A República*” (1889).

O Teatro de Revista sofreu preconceitos e posicionamentos opostos, principalmente das pessoas que detinham o poder econômico e propagavam-no como uma arte menor, disseminador da devassidão, haja vista que, no palco, muitas vezes, mulheres dançavam com roupas que deixavam boa parte do corpo à mostra. O fato de ter o riso e a sátira como elementos constituintes de suas encenações servia, aos olhos dos seus depreciadores, para demérito do valor artístico do Teatro de Revista. Mencarelli (1999) declara que escritores, como Artur Azevedo, foram vistos com desprestígio e inferioridade de talento, inclusive pelos próprios pares, por simplesmente escreverem tais espetáculos.

O riso contido nas apresentações das revistas é visto por Alberti (1999) como *regenerador*, considerando, segundo a pesquisadora, que causa perturbação do mundo oficial, deflagrando uma outra possibilidade de vê-lo e interpretá-lo, contrapondo-se ao estabelecido como normal e quase imutável. Tem-se, aí, a suscitação da possibilidade de uma visão mais politizada acerca desse mundo com a verificação de suas contradições e fragilidades. O Teatro de Revista trazia para a

boca de cena, de uma forma irreverente, verdades de uma realidade brasileira nada festiva, por vezes injusta e opressiva, e que os segmentos detentores do poder político e econômico não queriam que fosse revelado.

Um momento em que o teatro político no Brasil começa a apresentar-se com características melhor delineadas e sistematizadas, inclusive com um projeto da arte de engajamento sociopolítico bem definido e incorporado às encenações de companhias teatrais, ocorre no final dos anos 50 do século XX, com as produções do grupo Teatro de Arena. A primeira peça, segundo Magaldi (2004), que efetivamente inaugura esse novo momento de se fazer teatro em nosso país é o espetáculo *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, apresentado em 1958. Trazendo protagonistas que eram pessoas de origem popular e moradoras de um morro, o texto tem como matéria temática a greve de operários oprimidos pela exploração dos que detêm o poder econômico. A produção dramática revela uma aproximação com ideias marxistas, das quais o dramaturgo é simpatizante, quando há a consciência, por grande parte das personagens, da necessidade da classe operária lutar contra as injustiças sociais e reivindicar melhorias nas condições de trabalho.

Enfocando, brevemente, o panorama cultural do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, período de gênese do Teatro de Arena e em que era propagada a imagem dourada de um país em franco progresso, é adequado ressaltar a observância da vinculação de produções culturais e artísticas com o processo de consumo massificado e industrialização do país. Ridenti (2014, p. 233) declara que: “Nossas relações sociais trazidas pela industrialização e urbanização crescentes conviveriam com a persistência de formas de sociabilidades não capitalistas, embora integradas ao sistema”. Os artistas e intelectuais não se omitiram e trouxeram, em seus discursos e produções, posicionamentos acerca das contradições vividas pelo país dentro da ânsia pelo desenvolvimento em ritmo veloz. A defesa inexorável de um ideário capitalista pelas classes mandatárias tinha como consequência a espoliação do operariado, que cada vez mais era submetido às ingerências de um sistema econômico usurpador da real possibilidade de ascensão social dos trabalhadores.

Um dos veículos de comunicação que representa o avanço progressista, nesse recorte temporal aludido acima, é a televisão: fusão do rádio com o cinema, que, após a sua inauguração nos anos 50, vai ganhando, nas décadas seguintes,

um grande espaço nos lares do povo brasileiro, tornando-se, em um tempo não muito dilatado, o principal eletrodoméstico nas casas da população. A TV transforma-se em um dos principais entretenimentos das famílias e também uma grande divulgadora de produtos comerciais, auxiliando, com a veiculação de propagandas, no aumento do consumo. No entanto, a despeito dessa aura progressista e consumista, o país apresentava problemas de descompassos sociais e econômicos. Ante essa situação, um segmento de produtores de arte, como o grupo Teatro de Arena, optou por trazer como temáticas de suas encenações os problemas que afetavam socioeconomicamente as classes sociais espoliadas pelos que detinham os meios de produção econômica.

Na sua gênese, segundo Prado (1988), o Teatro de Arena tem como fundador o ator José Renato que tencionava, inicialmente, oferecer um *lócus* para a atuação de atores principiantes dentro de um espaço físico de representação diferenciado do convencional, em que a personagem se postaria no meio do palco enquanto a plateia ficaria sentada de forma circular. Essa posição permitiria uma aproximação da plateia com a realização cênica, promovendo a sensação de quase ser um partícipe do espetáculo. Nessa configuração espacial, os cenários seriam bem simples, sem qualquer suntuosidade estética. Tinha-se assim a possibilidade de se efetivar encenações em lugares de pequenas extensões, não se dependendo, para levar ao palco as apresentações dramáticas, da liberação onerosa dos grandes teatros, geralmente ocupados com os espetáculos dos consagrados atores e companhias.

O grupo Teatro de Arena ganha notabilidade e uma maior firmeza de perfil de teatro político com o ingresso na companhia de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho. Os três trouxeram contribuições definitivas para que a companhia alçasse voos ousados e politizados no céu da dramaturgia nacional. Boal contribui com a visão de que o texto e a representação teatral precisam estar afinados com uma verdade que habita na maneira de ser, sentir e de pensar do ser humano; Oduvaldo Viana Filho e Guarnieri, pela própria origem proletariada dos dois, acreditavam no teatro que incorporasse, em sua essência, a vinculação com a crítica política e denúncia, que estivesse cerrando fileiras com as causas da justiça social, um teatro que desse vez e voz aos oprimidos por um sistema governamental malversador. Para corroborar o que se

afirmou acerca dos três integrantes do Teatro de Arena, segue a declaração de Prado (1988, p. 63):

Augusto Boal trazia dos Estados Unidos a técnica do palywriting, no que diz respeito ao texto, e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica (...) Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade política nacional, cuja temperatura começava a se elevar.

O Teatro de Arena realiza, em suas proposições artísticas, ideológicas e em seu fazer teatral, uma aproximação entre arte e política; essas faces estavam unidas na composição e realização cênica de todas as peças que o grupo iria apresentar. Isso ocorrerá inclusive na primeira fase do Arena, em que, destituído ainda de um repertório de textos nacionais, tem-se a adaptação dos clássicos do teatro universal para uma realidade linguística e social brasileira, imbuindo as peças de uma brasilidade reconhecível pelos espectadores. O Arena desejava que as suas produções teatrais tivessem um alto grau de comunicabilidade com a plateia, propiciando aos espectadores um reconhecimento do que estava sendo encenado, uma identificação com os perfis de personagens atuantes no palco. Havia a intenção de que o público instituisse uma correlação das temáticas cênicas com as questões que eram vividas ou observadas no âmbito da sociedade brasileira. A respeito desses e de outros aspectos do Arena, Lima (2005, p. 52) assevera:

Era preciso uma formulação estética que, além de divulgar idéias, mantivesse uma comunicação artística com o público. O Arena precisava de personagens que fossem ao mesmo tempo representativas e singulares, signos de um problema coletivo e insubstituíveis na sua verdade artística. (...) Com a encenação de obras clássicas o grupo tentou corrigir algumas deficiências da fase anterior. Surgiu a idéia de apoiar-se sobre obras de reconhecido valor artístico e que mantivessem, ao mesmo tempo, um compromisso claro na batalha entre opressores e oprimidos de todos os tempos.(...) Foram retomadas as questões da modernidade e da eficiência da linguagem cênica sob todos os ângulos. Desde o trabalho de interpretação até a distribuição relativa dos elementos cênicos no espaço.

O Teatro de Arena de São Paulo, na década de 60 e nos anos iniciais que se pospuseram à implantação do regime militar no Brasil, revela, de forma explícita, o objetivo de, por intermédio de suas produções cênicas, veicular, junto a

quem assiste, informações de caráter conscientizador, buscando mobilizar pensamentos e reflexões por parte da plateia que lhe conduzissem a assumir uma postura mais consciente e ativa diante de arbitrariedades sociais e políticas. Nessa linha de encenação, tem-se peças como *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), “tomavam ambas como pretexto a história nacional para evocar rebeliões sufocadas violentamente em seu nascedouro- e não por simples coincidência” (BOAL, 1988, p. 71). Tais espetáculos transformaram-se em uma espécie de voz ecoante contrária ao Golpe Militar de 1964, que depôs um presidente civil que não mais atendia plenamente aos interesses de um imperialismo capitalista, com a anuência, conforme Silva (2014), da igreja, do segmento empresarial e dos meios de comunicação. A preocupação dos deflagradores e apoiadores do Golpe não era com a mudança do Brasil para o patamar de uma igualdade social, mas sim o fortalecimento das relações com o mercado internacional capitalista e os benefícios que isso proporcionaria às classes abastadas, o que resultaria em distanciamento entre os ricos e os pobres na pirâmide social brasileira.

Referindo-se aos dois espetáculos do Arena acima citados e encenados no contexto ditatorial, Andrade (2013, p. 2) afiança:

Diante do contexto de uma ditadura militar recém-instaurada, estas montagens apresentavam um fundo ideológico de resistência e oposição ao novo regime, caracterizando-se como um teatro de protesto e de incitação da plateia à conscientização e ao engajamento na luta política.

O Teatro Sombras, durante os anos 80 e 90 do século XX na cidade de Caxias-Maranhão, tinha um ideário acerca da dramaturgia e uma linha de atuação bem similar ao do Teatro de Arena:

Para nós, ficava claro que precisávamos fazer um teatro que pudesse orientar o povo, a juventude, os estudantes, que pudesse orientar trabalhadores rurais no sentido de mostrar para eles como a sociedade é constituída, como a sociedade funciona, como atuar como cidadão, como eleitor. Todos esses setores nós procuramos atender através das escolhas dos textos, através do estudo de determinadas personagens. Preparar o teatro e nos preparar, por via de consequência, para o que entendíamos ser a urgente a transformação social (Entrevista de Francinaldo de Jesus Moraes em 17/10/ 2016).

Nesse trecho da entrevista de um dos artistas do grupo caxiense, pode-se depreender que, comungando do mesmo intento do Teatro de Arena, o GTS foi formado na segunda metade da década de 1980 na cidade de Caxias, tendo como um de seus principais propósitos revelar a função social e política das artes cênicas. Também possuía como objetivo demonstrar o quanto o teatro podia ser utilizado como ferramenta de educação política. O depoente demonstra que as atividades engendradas pelo Sombras tinham raízes fincadas na crença da arte como contribuinte da transformação social. A companhia dramática caxiense acreditava, assim como ocorrera no Teatro de Arena, que era necessário, para a efetivação de mudanças de atitudes e pensamentos dos espectadores, associar arte e política, cultura e sociedade nas produções dramáticas.

Torna-se cabível aqui mencionar algumas informações sobre o contexto ditatorial em que o Arena, o Teatro Oficina e O Grupo Opinião, os dois últimos serão focalizado aqui posteriormente, tiveram que produzir seus espetáculos. Napolitano (2016) informa que, em 1964, com o golpe militar e a implantação do regime ditatorial, a cultura iria sofrer alguns relevantes impactos em suas produções e realizações, era preciso encontrar formas de burlar a censura para se “continuar cantando”. Em um primeiro momento, nos quatro primeiros anos (1964- 1968), a Ditadura vendia a imagem de que estaria usando de certa brandura para com os artistas e intelectuais que se opusessem ao governo em suas produções, estabelecendo o que foi denominado de “ditabranda”. No entanto, pode-se dizer que havia era uma liberdade vigiada, não se poderia avançar demasiadamente o sinal da contestação ao regime ditatorial sob peça de fortes represálias. Os artistas, sabendo disso, se serviam da linguagem metafórica e das alegorias para veicular as suas ideias políticas e escapar do cerco dos censores. Confirmando as considerações sobre o referido período histórico, Ridenti (2014, p. 243) enuncia:

O tempo que vai do golpe de 1964 à edição do Ato Institucional Nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968, caracterizou-se pela superpolitização da cultura, associada ao fechamento dos canais de representação política institucional. Muitos buscaram participar da vida política inserindo-se em manifestações artísticas contestadoras, ainda toleradas com relativa liberdade de expressão até o AI-5 (RIDENTI, 2014, p. 243).

No dia 13 de dezembro de 1968, o governo ditatorial anunciara, em cadeia de rádio e TV, o Ato Institucional número 5. Napolitano (2016, 118) declara que “o Ato inaugurou uma nova época na política e na cultura, demarcando um corte abrupto no grande baile da cultura brasileira, então em pleno auge. Apesar das tentativas da ala mais radical do regime militar, a cultura de oposição não deixou de pulsar nem parou de criticar o regime”. Depreende-se que muitos artistas e criadores culturais opositores ao governo ditatorial não deixaram de produzir seus trabalhos, imbuindo-os de um caráter de insatisfação com o cerceamento da liberdade e da real democracia que havia sido deflagrado em nosso país. A arte, nessa vertente, foi utilizada como uma forma de resistência aos desmandos e tirania de um governo irascível; nesse enfrentamento aos ditames da Ditadura Militar, muitos artistas e produtores culturais foram presos, torturados, exilados e mortos. “A postura de vigiar e reprimir (...) teve (e tem) a intenção de manter uma (imaginária) harmonia social” (KUSHNIR, 2012, p. 35).

Em relação ao teatro, grupos como Arena, Oficina e CPC/UNE tiveram espetáculos proibidos de serem apresentados. Algumas vezes, após a liberação por parte dos censores, esses, mudando de opinião na última hora, vetavam a ocorrência do espetáculo poucos momentos antes da encenação. Era observável, nesses tempos de Ditadura, que os textos teatrais, por vezes, sofriam cortes pelos censores, eram modificados em suas falas ou eram desaprovados e impedidos de ganharem vivacidade no palco. Os autores e compositores, na busca por burlar a tesoura da tesoura, precisavam usar a linguagem e as imagens metafóricas para veicular mensagens antigovernistas sem que elas aparecessem de forma explícita. A criatividade artística era usada como arma para ludibriar os cerceadores da liberdade de expressão. Em parte considerável das vezes, o dizer criativamente metaforizado nas obras conseguiu passar pelo crivo dos censuradores, que, com o passar do tempo, começaram a depreender os sentidos que, verdadeiramente, as produções artísticas ensejavam transmitir e se tornaram mais coibidores. Ressaltando os aspectos que eram considerados para a censura das produções artísticas, Valentini (2016, p. 36) cita as “categorias de proibição” mencionada por Costa (2006):

A primeira de ordem moral, suaviza ou proíbe a sexualidade e palavrões; a segunda, de ordem política, vetava críticas à ditadura e aos governos aliados, reflexões sobre a realidade nacional e proíbe reflexões os inimigos representados tanto por estados (Rússia, Cuba,

China etc.) como pensadores; a terceira, de ordem social, impedia as ponderações sobre os problemas em nossa malha social, como os preconceitos sociais; a quarta, de ordem religiosa, impedia qualquer tipo de provocações com a igreja, o clero e a tradição católica.

Focalizando o Grupo Teatro Oficina, também vítima da perseguição da censura, inclusive com integrantes presos pelos militares, por conta de suas dramatizações ousadas e de caráter oposicionista à ordem política instalada, pode-se dizer que o grupo é fundado no princípio dos anos 1960, tendo como principal figura o diretor José Celso Martinez, que ainda hoje é responsável pela companhia em São Paulo. O *oficina*, no decurso da década de 60-século XX, levava, com predominância, aos palcos textos de autores estrangeiros, como Gorki, Tchecov, Brecht, Tennessee Williams, realizando, nas peças desses dramaturgos, uma inserção de questões inerentes ao que estava sendo vivenciado no país sob o domínio militar, ou seja, havia uma contextualização do enredo com os problemas sociopolíticos em que estava imersa a nossa nação. Cabe destacar dois textos nacionais encenados pelo grupo, no período da Ditadura: *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade e *Roda Viva*, de Chico Buarque. Sobre as duas peças, Napolitano (2016, p. 111) enuncia:

Na primeira, *O Rei da Vela*, a burguesia brasileira e seus valores pseudomodernos eram alvo da paródia e deboche. Na segunda, *Roda Viva*, o Oficina encenava de maneira anárquica e igualmente paródica a trajetória de um cantor popular, Ben Silver, em busca do sucesso e guiado pela “roda-viva” da indústria cultural, transitando por todos os movimentos da moda (Jovem Guarda, canção de protesto).

O Teatro Oficina, na década de 60, apresentava ousadia em suas performances cênicas, que chegavam a ter um tom de agressividade ou revolta na atuação dos atores, numa linha de encenação que os integrantes da companhia denominavam de vanguardista. Era uma forma também de revelar o descontentamento com as ações antidemocráticas estabelecidas por um poder tirânico. Na peça *Roda Viva*, por exemplo, um fígado cru é estraçalhado com impetuosidade pelos atores, respingando sangue em parte da plateia; nesse ato, residia o desejo de estraçalhamento da própria Ditadura. Segundo Valentini (2016), na mesma peça, o público é interpelado, numa atitude de provocação e ironia: “Você já matou seu comunista hoje?”. As consequências desses e de outros atos cênicos, mas também políticos, são ressaltadas a seguir:

A agressividade e a violência do momento, captadas e usadas como alimento, terminaram por se voltar contra o Oficina. Invasão e depredação de parte do teatro. Prisão de atores acusados de tráfico. Prisão de Zé e de outros integrantes. Seus membros conheceram as leis da desordem das forças armadas, sofreram em porões, receberam choques, golpes de palmatórias, foram espancados e até o instrumento que “deixava marca” foi usado (VALENTINI, 2016, p. 14).

Verificando a censura que a Ditadura Militar impunha às artes brasileiras, Augusto Boal, um dos mais atuantes e audaciosos diretores do Arena, resolveu criar uma outra forma de apresentar o teatro político, surgia assim o teatro do oprimido, em que o público não era apenas um espectador passivo, mas participava do espetáculo, da encenação de forma ativa e construtiva. A peça se construía no momento da encenação com o público interagindo e dando-lhe o tom que lhe interessava. O primordial era que as pessoas fossem as produtoras de sua própria arte. A gênese do teatro do oprimido é estabelecida com o teatro-jornal, cujas encenações tinham como tema as notícias de jornais; o cotidiano social, político e comportamental eram o substrato dos espetáculos montados durante o dia e apresentados à noite. Driblava-se, com essa dinamicidade de produção, os censores e sua avidez de calar as vozes artísticas contrapostas ao regime ditatorial. Sobre essa questão, Andrade (2013, p. 4) afirma:

Naquele momento, dos mais repressivos da ditadura militar no Brasil, em pleno governo Médici, a montagem de cenas produzidas literalmente “do dia para a noite”, foi uma forma de escapar da ação da censura que, desde a promulgação do AI-5, em 1968, atuava de maneira cada vez mais forte sobre peças e grupos teatrais.

O teatro do oprimido, assim como os grupos cênicos até aqui mencionados, configurava-se em uma resposta das artes à truculência do governo militar. Segundo Magaldi (1984), ele servia-se de ações com jogos, exercícios corporais e técnicas teatrais, buscando motivar a contextualização de fatos e aspectos ocorrenciais do cotidiano. A intenção era suscitar uma postura reflexiva e conscientizadora a respeito das relações de poder e suas implicações na sociedade, por intermédio de situações que envolviam as figuras do opressor e do oprimido. Essa modalidade de teatro foi e é usada como instrumento possibilitador de participação popular nos debates de problemas sociais que afligem o grupo social dos desfavorecidos e os que estabeleciam ingerência política. Para Boal (1991, p. 15):

O teatro do oprimido é um movimento teatral e modelo de prática cênico-pedagógica que possui características de militância e destina-se à mobilização do público, vinculando-se ao teatro de resistência. O oprimido seria aquele indivíduo despossuído do direito de falar, do direito de ter a sua personalidade, do direito de ser. Os dois principais objetivos do Teatro do Oprimido são: transformar o espectador, de um ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática; nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas se preparar para o futuro.

Como se pode perceber nas considerações acima, Boal desejava criar uma forma de arte teatral que se constituísse em um espaço no qual o indivíduo oprimido, preterido e vitimizado por um sistema político e econômico malversado e injusto, pudesse manifestar a sua contestação. Nessa forma libertária de se fazer arte, podia ser exposto o desejo de ser liberto da opressão, a saída da condição de um mero coadjuvante aos olhos dos que regem o poder para a assunção do papel de protagonista diante de sua própria existência social, política e humana. É um teatro de resistência e da possibilidade de mudança frente um contexto opressor e Ditadura Militar.

Esse fazer teatral com um alto vetor de politicidade, capitaneado pelo Teatro de Arena e por Augusto Boal, influenciou gerações de artistas que se seguiram, dentre os quais se menciona os integrantes do GTS, na cidade de Caxias-MA. Antecedendo o período de ensaios e encenações, os autores e diretores que compunham a companhia cênica caxiense realizavam discussões concernentes às ideias de Boal e sua defesa de uma arte teatral que estivesse imersa no objetivo de conscientização sociopolítica e que não concebesse o público como apenas um espectador, mas como alguém educável pela arte e provável promotor de modificações na ambiência de vida individual e coletiva.

Dentro dessa perspectiva de o teatro promover modificações no âmbito individual, adquirindo um caráter libertário que produzirá efeito no âmbito do coletivo social, apresenta-se, abaixo, um trecho da entrevista do coordenador do Sombras:

Estava fazendo uma leitura na sede do grupo e um garoto se apresentou dizendo seu nome, perguntou se ali funciona o Grupo Sombras. Quis falar como se sentia um condenado a repetir trajetórias do tio e do pai, relacionadas ao alcoolismo e ele entendia ou pelo menos intuía ou pressupunha que fazer parte de um grupo teatral poderia ajudar bastante a fugir do que ele chamava de uma espécie de sina familiar; os homens e algumas mulheres da família acabavam enveredando pelo alcoolismo. Eu disse a ele que com

certeza o teatro poderia reforçar a tendência dele de lutar contra essa sina familiar, e até se livrar dela, poderia, também, ajudar muito a fortalecer interiormente a se afastar de práticas não saudáveis como alcoolismo (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 17/10/ 2016).

Nesse relato, é perceptível o quanto o teatro, na sua dimensão política ou subjetivamente individual, pode proporcionar transformações nas pessoas que com ele vivenciam experiências; o jovem referido no excerto acima acreditava nesse poder transmutacional da arte dramática e foi essa crença que o guiou até a sede da companhia. Tinha como propósito se integrar ao elenco e poder modificar o destino que acompanhava grande parte de seus familiares; era o desejo de se libertar de algo que estava em seu encaixo que o fez pousar naquele local no qual se produzia arte teatral. Esse jovem socorrido pelo teatro fez parte da companhia cênica e tornou-se um dos mais ativos e talentosos artistas.

Na esteira de considerações sobre o teatro político no Brasil, é, também, pertinente efetivar menção à atuação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), fundado a partir de uma visita do Grupo do Teatro de Arena à União dos Estudantes do Rio. Oduvaldo Viana Filho, um dos líderes do Arena, sugeriu que fosse criado, pela entidade estudantil, um centro popular de cultura objetivando levar às comunidades pobres economicamente produções artísticas que tematizassem os problemas que estavam inoculados no cotidiano desse segmento social, com o intento de conscientização acerca das arbitrariedades políticas de que eram vítimas. As dramatizações do CPC/ UNE, muitas vezes, tinham o caráter itinerante e eram apresentadas em portas de fábricas, sedes de sindicatos, favelas, levando as artes cênicas para a população que não costumava frequentar os teatros em que ocorriam as encenações (SILVA, 2011).

Nessa proposta de mobilizar as apresentações teatrais até onde o povo estava, o CPC leva seus espetáculos para a zona rural, onde se encontrava uma parte dos brasileiros desassistidos pelo poder público e que ficava à margem do acesso às informações que poderiam auxiliar na conscientização social. O campo até aquele momento não era espaço em que o teatro abria suas cortinas para as representações, tal ação era inovadora e compromissada com a luta por condições dignas e de valorização dos trabalhadores. Em um primeiro momento, as dramatizações na ambiência campesina não foram bem sucedidas. Numa postura

de corrigir os equívocos na elaboração dos textos e na busca de aproximação com os habitantes da zona rural, o CPC, seguindo sugestão, realiza, antes da composição das peças, um laboratório de observação dos perfis humanos e da verdadeira condição em que vivia o trabalhador do campo. Esse procedimento possibilitava que as peças estivessem mais afinadas com a maneira de ser, de viver e de pensar dos moradores do local que era palco da encenação. Essas afirmações podem ser corroboradas na declaração que segue:

Os primeiros espetáculos que foram feitos na área rural foram fracassos lamentáveis. Diante disso, Joel Barcelos teve a feliz inspiração de rejeitar os textos prontos e exteriores à realidade do local, sugerindo que o grupo chegasse ao local da apresentação uns dias antes e se dedicasse a estudar os problemas e os tipos humanos mais característicos do local; cada ator elegia um tipo, e o grupo montava um texto em que aparecessem estes tipos com os nomes ligeiramente alterados, e os problemas que a população do local enfrentava. Isso funcionou otimamente (MARTINS, 1980, p. 2).

No mesmo ano do golpe militar, teve-se a primeira resposta da arte com o Show Opinião, ocorrido em dezembro de 1964. O espetáculo aliava teatro e música de teor crítico, configurando-se em uma iniciativa dos antigos coordenadores do CPC/UNE desativado pela Ditadura; o Grupo Arena, companhia cênica de teatro engajado, também integrou a produção. O elenco contava com a participação de um migrante nordestino negro: João do Vale, um sambista do morro carioca: Zé Ketí e uma jovem moradora da zona sul do Rio: Nara Leão. No palco, tinha-se representação de três estratos sociais. As músicas como *Carcará*, *Eu sou do Morro*, *Opinião*, entre outras, possuíam o intuito de contestar a Ditadura e as injustiças sociais, tinham também essa intenção os depoimentos de cada um dos artistas que compunham o elenco. Referindo-se ao *Show Opinião*, Oliveira (2011, p. 21) informa:

O espetáculo, que nasceu com a proposta de dizer não à ditadura e de resistir à permanência dos militares no poder, apresentou formas dramáticas essencialmente inovadoras no palco. Ao aliar as diferentes formas de cultura popular a um conteúdo essencialmente político, se tornou, ao lado de outras manifestações artísticas da época, em uma das bandeiras de luta da *resistência política organizada e democrática ao regime militar*.

O *Show Opinião* alternava, durante a sua realização, momentos de apresentações musicais dos artistas que integravam o elenco, com depoimentos

reveladores de suas vidas, das mazelas e infortúnios oriundos de se pertencer a um país em que a falta de justiça social e a presença de um poder público opressor era flagrante. Essa voz de crítica sociopolítica ressoava com mais reverberação nas falas de Zé Keti, um sambista negro, morador de favela e em João do Vale, nordestino que buscava no Rio melhores condições de vida. Ambos traziam, em suas trajetórias, os testemunhos do quanto era penoso ser pobre, negro, nordestino (no caso de João) e favelado (reportando-se a Zé Keti) em um Brasil governado por políticos insensíveis às causas sociais e apegados fortemente ao usufruto do poder e suas benesses. As canções de protesto, interpretados pelos três protagonistas do espetáculo, acentuavam ainda mais o caráter de contraposição ao que estava vigente no Brasil daquele período de governo ditatorial.

Considera-se que essas manifestações de teatro do político, registradas nesse subcapítulo, foram as mais relevantes e destacáveis no Brasil, constituindo-se no arcabouço diretivo na composição de textos dramáticos de viés politizador escritos e levados ao palco na atualidade; são inspiradoras, nessa vertente, principalmente as produções teatrais realizadas no período da Ditadura Militar. Esse momento de cerceamento da liberdade acabou provocando uma efervescente criatividade de autores e encenadores que, indignados com as imposições e censura de um regime político anti-democrático, produziram obras e espetáculos que se configuraram em porta-vozes do grito de liberdade sufocado em uma população vilipendiada pela violência e desrespeito aos seus direitos de ser cidadão.

Os dramaturgos desse citado período de repressão também influenciaram as realizações dramatúrgicas de grupos teatrais maranhenses, incluindo aí o Grupo Teatral Sombras, representante do teatro político em Caxias-MA nas décadas de 1980 e 1990; a companhia lia e encenava algumas das peças desses autores. No próximo subcapítulo, são registradas informações atinentes às encenações maranhenses e caxienses que possuíam, como eixo temático de suas peças, conteúdos de natureza política.

### **2.3 A encenação do político no Maranhão**

Dentro do recorte de apresentações cênicas de teor sociopolítico ocorridas no Maranhão, pode-se afirmar que elas têm de fato início com a chegada de Reynaldo Faray em São Luís no final década de 50 do século XX. Antes disso,

as encenações ficavam pautadas em temas religiosos, principalmente, por ocasião da Semana Santa; não havia a preocupação de um trabalho contínuo ou de se formar um grupo que realizasse apresentações durante o ano todo; após as encenações cada um retornava às suas profissões. Reynaldo Faray, que morou no Rio de Janeiro e foi aluno da renomada Escola de Teatro Dulcina de Moraes, retornando ao seu estado natal muda a face do teatro feito no Maranhão, revestindo-o de um acabamento, sofisticação, moderniza-o, faz com que ele adquira ares de profissionalismo. Acerca do trabalho de Faray, Leite (2007, p. 51) declara:

As montagens realizadas por Reynaldo, no SESC [...], em muito se diferenciavam dos demais espetáculos montados pelos grupos locais; não só quanto à dramaturgia, como também pelo acabamento dos mesmos. Para Cecílio Sá, a volta de Reynaldo Faray foi um divisor de águas. Este, para começar, aboliu o telão pintado, presente em qualquer das demais encenações locais. A cena agora é tridimensional; a atuação dos atores busca um maior realismo na interpretação.

Reynaldo Faray estabelece um novo padrão no fazer teatral, possibilitando que a arte dramática em terras maranhenses tivesse um salto de qualidade. Durante sua estada no Rio de Janeiro, tendo contato com diretores e atores de primeira grandeza, pode conhecer o que se fazia de melhor em termos cênicos no Brasil. Ao retornar para o Maranhão, elevou a qualidade artística do teatro ao abandonar a marca da improvisação que caracterizava até então as produções cênicas realizadas no estado. Ao chegar em São Luís, Faray integra-se ao SESC (Serviço Social do Comércio) onde, munido dos conhecimentos e experiência adquiridos no Rio de Janeiro como aluno de uma das mais prestigiadas escolas de teatro do Brasil, efetiva, de 1957 a 1958, a encenação de espetáculos com grande repercussão. Dentre as apresentações realizadas, merece aqui destaque a peça de temática social *A estiagem*, escrita por Isaac Gondim Filho, em que se tem como mote as agruras e infortúnios vivenciados pelo nordestino em face de uma problemática natural, mas também política: a seca. No espetáculo, o tom de realismo é bem acentuado pela cenografia e interpretação eivada de emoção dos atores.

Com o seu nome já em relevo no âmbito da arte de São Luís, Reynaldo Faray é convidado pelo Clube das Mães, entidade constituída por mulheres de classe média alta, para ser professor de balé clássico e de teatro. O convite é aceito

e uma variedade de peças infantis com o uso do balé são montadas e apresentadas com êxito. No ano de 1960, desejando diversificar as temáticas de seus espetáculos no Clube das mães, Faray propõe a encenação da peça de crítica social *Society em Baby-doll*, de Henrique Pongetti; no entanto, as mulheres integrantes da entidade não acham o texto que satiriza as classes mais abastadas adequado ao perfil da entidade e não permitem que a peça seja montada, como se constata na seguinte fala do dramaturgo maranhense: “Mas quando quis dirigir uma peça de Henrique Pongetti, *Society em Baby doll*, as senhoras do Clube das Mães disseram: Ah! Não, professor, isso é indecente: *Society em Baby-doll*, não fica bem para o Clube das Mães” (FARAY Apud LEITE, 2014, p. 170). Ante a rejeição do texto, Faray, não querendo abrir mão do seu projeto cênico, resolve criar um grupo para ter a autonomia em suas produções, fundou, assim, o TEMA (Teatro Experimental do Maranhão). Além de teatro infantil, o grupo apresentou peças de temáticas adultas, como *Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues e *Por causa de Inês*, de João Mohana.

No âmbito das dramatizações que continham conteúdo de teor político, é cabível destacar que o TEMA apresentou *Os fuzis da Senhora Carrar*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht; a obra versa sobre a luta de uma população por democracia em oposição ao Fascismo e suas iniquidades, tendo como protagonista a figura de uma mãe que deseja proteger seus filhos das atrocidades de uma guerra. A outra produção cênica de nuances políticas apresentada pelo TEMA é *Gimba* (1963), de Gianfrancesco Guarnieri e originariamente montada pelo Arena, companhia que realizava o mais destacável teatro de engajamento sociopolítico do Brasil. O texto tem como protagonistas moradores de favela do Rio de Janeiro e ressalta a realidade problemática e repleta de dificuldades vivenciada pelos habitantes dos morros cariocas. Mesmo tendo levado ao palco algumas peças de crítica social e política, Reynaldo Faray, criador e diretor do Teatro Experimental do Maranhão, afirma que nunca se preocupou em fazer teatro político, o que lhe importava era a qualidade do texto e suas potencialidades cênicas, é o que se constata na seguinte afirmação feita por ele: “Não faço teatro político, engajado. Não tenho uma preocupação com a política. Quando pego um texto que é político e que eu gosto, eu faço” (FARAY apud LEITE, 2007, p. 177).

Destaca-se, ainda, que, nessa vertente de teatro engajado, o TEMA encenou *O Pleito*, de Aldo Leite, em que é focado o desvirtuamento de valores humanos na política brasileira; também é pertinente informar que o grupo

maranhense dramatizou outro espetáculo do ARENA, adaptando o título que ficou: *TEMA conta Zumbi*. Era mais um espetáculo de forte conotação política em que se lançava fortes cores sobre a postura revolucionária ante o poder constituído. Um momento que merece ser destacado e que demonstra a inserção do grupo TEMA em uma causa social refere-se ao convênio feito com o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), haja vista que os espetáculos eram levados a populações que não tinham acesso ao teatro. Assim, essas pessoas, através dessa iniciativa de itinerância, podiam se aproximar e conhecer a arte dramática realizada pelo mais importante grupo teatral maranhense da época: “Em 1975, o TEMA assinou um convênio com o MOBRAL para levar espetáculos teatrais às cidades do interior do Estado” (LEITE, 2007, p. 83).

Aldo Leite era um dos componentes do TEMA e participante das suas encenações itinerantes. Ele desligou-se da companhia para trilhar um caminho autônomo, estava desejoso de criar seu próprio grupo com suas autênticas linhas de dramatização. Aldo Leite inscreveu-se no I Festival Nacional de Teatro Amador, utilizando como nomenclatura de grupo a denominação Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais (AMAI), posteriormente nomeado como Grupo Mutirão. “A representação do Maranhão coube ao Grupo Mutirão (antes AMAI), com o espetáculo *Tempo de Espera*, o qual foi indicado como melhor espetáculo nos festivais Estadual e Regional, realizados como preparação para o Nacional” (SILVA; LISBOA, 1991, p. 15). A peça, premiada nacional e internacionalmente, traz para o palco a força dramática de uma denúncia sociopolítica, na qual as personagens, integrantes de uma família maranhense, são emudecidas pela dor da fome e desesperança da ocorrência de dias mais alentados na vida. Acerca do espetáculo, o autor Aldo Leite (Apud LEITE, 2007, p. 198) afirma:

“Tempo de espera” foi essa explosão contida dentro de mim, desde menino, quando em um processo lento fui acumulando vidas, experiências, sentimentos; foi ainda um processo mais consciente e amadurecido, o resultado de uma postura política. Aqui, não mais como um observador simplesmente, mas resultante de uma análise mais crítica de todo um momento histórico.

*Tempo de espera*, além de se constituir um dos maiores sucessos do teatro maranhense, talvez se configure na peça de autoria de um escritor natural do Maranhão que melhor incorpore o viés de contestação política em tempos de Ditadura. O próprio autor, na citação acima, revela que a peça está alicerçada em

uma postura de engajamento político, fruto das suas vivências emotivas e observações realísticas dentro de um contexto histórico de supressão do próprio direito à vida digna. O emudecimento que caracteriza todas as personagens da peça alinha-se com o cerceamento da liberdade de expressão imposto pelos militares governistas. “O recurso do não uso da palavra tinha um significado. E um significado bastante evidente não só pelo momento político que castrava, impossibilitava o teatro de expressar-se livremente, como também um símbolo da impotência do nosso homem” (LEITE Apud LEITE, 2007, p. 198). Aldo Leite revela-se como o primeiro grande dramaturgo maranhense que instaura uma proposta de teatro deliberadamente político em um período de estado de exceção.

Com as exitosas apresentações do referido espetáculo no Brasil, o grupo participa de encenações no exterior com o nome de Grupo Mutirão, o registro formal como pessoa jurídica era necessário para o recebimento de patrocínios públicos que viabilizassem a temporada pela Europa, algo inédito no teatro do Maranhão: nunca uma peça maranhense havia chegado tão longe, recebendo contundentes elogios da crítica europeia. O agora Grupo Mutirão, numa segunda fase, une-se ao Grupo Gongorra, também dirigido por Aldo Leite e que era composto por alunos da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) em um projeto de extensão cultural da instituição. Juntos, os dois grupos produziram peças de autoria de seu diretor, tais como: *Aves de Arribação*, *O castigo do santo*, textos em que o compromisso com um fazer teatral voltado para temáticas de cunho popular se fazia bem marcante. O Grupo Gongorra, sem estar em parceria com o Mutirão, realizou dramatizações dos seguintes espetáculos de conotação crítica: *3 atos para o povo*, texto que revela algumas das práticas políticas nocivas ao povo; *Em moeda corrente do país*, de Abílio Pereira de Almeida, produção em que uma família mostra-se ambiciosa e corrupta, configurando-se em um microcosmo da pequena burguesia brasileira.

Um grupo teatral que deve ser destacado no presente estudo é o TEFEMA (Teatro de Férias do Maranhão), fundado em 1971, cujas atividades só ocorriam no período de férias. Era composto pela comunidade de jovens católicos de São Pantaleão, em São Luís. Duas produções cênicas, segundo Leite (2007), surpreenderam o público pela qualidade da encenação foram *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e *Uma meia para um par de homens*, de Tácito Borralho. A primeira peça tem os seus diálogos estruturados em forma poemática e focaliza as consequências tétricas da vida miserável de um nordestino,

representante de uma considerável parcela dos brasileiros invisibilizados pelo poder público; sobre o segundo texto, é informado:

... para esse grupo, escrevi o texto 'Uma meia para um par de homens', na verdade duas peças em um só espetáculo. A primeira denunciava o incêndio no bairro Goiabal e a segunda, o envolvimento da juventude com drogas (no espetáculo da fuga da realidade social e da alienação) (BORRALHO Apud LEITE, 2007, p. 216).

Tácito Borralho, além de um dos dramaturgos mais prolíficos do teatro maranhense, também foi o fundador do LABORARTE (Laboratório de Expressões Artísticas). O espaço tinha como intento “reler, investigar, as formas populares de arte, reelaborá-las em laboratório e torná-las públicas nos resultados, tanto em espetáculos ou outras formas de exibição e registro nas Artes Cênicas, Música, Artes Plásticas, Literatura...” (BORRALHO Apud LEITE, 2007, p. 222). Como se pode depreender, o LABORARTE buscava compreender os sentidos da arte feita pelas comunidades populares e suas relações com o contexto cultural e sociopolítico circundante. As lendas, os mitos disseminados pelas contações orais também serviam de objeto de estudo e algumas transformaram-se em matéria de dramatizações, que possuíam como um de seus propósitos a integração das variadas formas de arte em um só espetáculo. Todos os integrantes do grupo teatral LABORARTE se configuravam também em pesquisadores e estudiosos da linguagem teatral com suas possibilidades de produção cultural gestada pelo povo. Dentre as suas encenações do Grupo, destacam-se:

(...) Espectografia estudava a decadência da burguesia, apoiada no ritual do Tambor-de-choro, da casa das Minas; Um Boêmio no Céu estudou os recursos populares de figurinos e maquiagem; João Paneira, o universo simbólico do homem do campo, ajudando-o a refletir politicamente os fenômenos da desapropriação de terra; O Cavaleiro do Destino estudou o imaginário maranhense através do banco de memória afetiva de cada ator do grupo(...).

Considerando que até aqui ressaltamos os grupos, escritores e encenadores maranhenses que mais se aproximaram do teatro político em suas produções cênicas, é pertinente tecer algumas considerações acerca da presença dessa modalidade teatral na cidade de Caxias. Neste município maranhense, a organização de grupos teatrais e as encenações de textos com crítica social ocorrem na segunda metade da década de 1980; anteriormente, o que se tinha era a

visitação de companhias cênicas vindas da capital e de outros estados, o que, em certa medida, deve ter influenciado no desejo de alguns jovens de montar grupos de arte dramática. Um desses primeiros grupos foi o Sangue Negro, fundado em reunião na Casa dos Estudantes; a primeira e única peça, encenada em 1985, denominava-se *Vida de um gari*, escrita por um jovem caxiense, estudante secundarista. Atualmente, professor de História no Ensino Médio e ativista cultural, em entrevista, ele afirma:

Na época, não tinha teatro, eu ainda não havia assistido teatro; sempre gostei de escrever. Na verdade, eu fui de ouvir as novelas de rádio, então posso dizer que de certa foi o que me despertou o desejo de escrever e fiz isso na cara, sem assistir nada de teatro, escrevi esse texto. O tema da peça era o tema do gari; a história era de um rapaz que vivia na roça e vinha para cidade. Na cena, ele conhecia uma moça muito bonita de um outro padrão social. Dá um confronto da diferença de classe com a ideia de um adolescente se apaixonar por uma pessoa de uma outra classe (Entrevista de José Gilvaldo Quinzeiro Soares em 07/09/ 2017).

Como se pode perceber a *Vida de um Gari* traz uma temática imersa na tônica social, ressaltando a diferença de classes como empecilho para a concretização de um enlace amoroso: um jovem, advindo da zona rural que trabalha na cidade como gari, sofre preconceito pela sua condição e é impedido de ficar ao lado da jovem que ama pertencente a uma família abastada. É também uma crítica a uma sociedade que privilegia o ter em lugar do ser, atribuindo um grande valor ao material, ao financeiro em detrimento dos nobres sentimentos. A peça teve duas apresentações realizadas: uma no auditório da UEMA/Caxias e também foi dramatizada na Semana da Páscoa de 1985 a convite da Secretaria Municipal de Cultura. Como o próprio entrevistado revela as artes cênicas na cidade de Caxias, na década de 80, eram quase inexistentes e o Grupo Sangue Negro, mesmo que, de forma amadorística, foi um dos precursores do teatro contemporâneo caxiense. No entanto, o grupo ficou restrito a um espetáculo apenas, sendo que havia uma peça em processo de ensaios, mas que não chegou a ser encenada, como informa o autor do texto teatral:

A peça falava sobre as quebradeiras de coco. A história se passava dentro do cocal de babaçu, com as mulheres quebrando coco e contando, falando sobre a passagem do cometa de Halley. Elas diziam: Olha a estrela do rabão. Nós chegamos a ensaiar ainda, inclusive no auditório da UEMA, mas nós não conseguimos levar

para frente (Entrevista de José Gilvaldo Quinzeiro Soares em 07/09/2017).

Ressalta-se, ante o informado pelo dramaturgo caxiense em outra parte da entrevista, que a sua mãe era quebradeira de coco e ele, ainda menino, gostava de observar as mulheres quebradeiras reunidas e conversando enquanto trabalhavam. A peça de Gilvaldo, nascida de suas memórias e de experiências vividas, traz como protagonistas pessoas oriundas das classes sociais menos favorecidas economicamente. Essa temática mostra a preocupação do autor de focalizar as camadas sociais populares na sua forma de se relacionar com o meio natural, com a sua linguagem espontânea. Tem-se, ainda, como foco na peça a prática da subsistência dessas trabalhadoras e as relações interpessoais que vão se delineando na lida diária da quebra do babaçu. É uma forma de dar voz a quem não é ouvido pelos governantes do país. Infelizmente, o grupo dramático, por desistência de considerável parte de seus membros que não mais se interessava em fazer teatro, se desfez antes da apresentação pública no palco da mencionada peça.

Um outro grupo teatral da época (1985) e que é mencionado pelo fundador do Sangue Negro é o Belas Artes, também de curta existência, mas que realizou uma apresentação cênica, no auditório da UEMA/Caxias, marcada pela conotação política, conforme se verifica no seguinte trecho de entrevista: “Tinha também um outro o Grupo Belas Artes. Foi a primeira vez que assisti a uma peça que se assemelhava à Escolinha do professor Raimundo. Eles fizeram uma escolinha aqui com crítica política; inclusive, na época, o Sarney era Presidente” (Entrevista de José Gilvaldo Quinzeiro Soares em 07/09/2017).

Depreende-se, ante o declarado pelo entrevistado, que o Grupo Belas Artes demonstrou um grande destemor ao abrir as cortinas do palco para representar uma peça em que se fazia uma espécie de sátira à figura política mais poderosa do Maranhão e que, muitas vezes, demonstrou estar apoiando a Ditadura Militar. Lembrando que, no ano de 1985, José Sarney é alçado ao posto de Presidente da República. O grupo, servindo-se da configuração cênica de um programa consagrado na TV, realiza, ancorado no sarcasmo e humor, uma denúncia em relação aos desmandos e desatinos cometidos pelos insensíveis donos do poder. Neste sentido, o Belas Artes, com essa apresentação, também estaria revelando a necessidade de que as pessoas se conscientizassem politicamente; era a crença de que o teatro poderia, dentro dessa esfera, educar a plateia.

É também na década de 80, que se tem o retorno a sua terra natal de um ator e dramaturgo que contribuiu de forma relevante para o teatro contemporâneo da cidade de Caxias:

Eu já vinha fazendo teatro, tinha retornado de São Paulo após fazer um curso de teatro no SESI Paulista [...] Bom, aí, eu fiz *As mãos de Eurídice* e trouxe esse texto de Plínio Marcos, Jesus Homem e aí mostrei para o Naldo (um dos coordenadores do grupo Sombras) e ele disse: Vamos montar. É um texto revolucionário, como tudo que o Plínio escreveu e ele apresentava um Jesus que não é o tradicional, é um Jesus revolucionário, como foi Jesus mesmo, um político revolucionário sem panfletagem, sem demagogia. Aí eu falei: Naldo, vamos inovar mais ainda, vamos botar um Jesus negro. Nós ensaiamos arduamente, saíamos do trabalho e já íamos para o Centro de Cultura, ensaiando, ensaiando (Entrevista de José Ribamar Araújo de Oliveira em 05/02/2017).

O depoente, José Ribamar Araújo de Oliveira, um dos mais representativos criadores e diretores da dramaturgia caxiense, optava, em muitas de suas produções, pelo viés político, chegando inclusive a escrever e encenar textos nessa vertente. Ele estava vindo de São Paulo onde tivera relevantes experiências no âmbito das artes cênicas e, ao chegar em Caxias, encontrava-se desejoso de colocar, em sua cidade berço, o que havia aprendido em prática. Ainda não integrado a qualquer grupo montou um monólogo: *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch, cujas encenações foram realizadas durante dois anos em vários espaços da cidade, o que permitiu que Ribamar Araújo ficasse conhecido como ator/ diretor em Caxias. Decorrida essa primeira fase, ele une-se ao Grupo Teatral Sombras para a montagem da peça *Jesus Homem*, de Plínio Marcos, destacando-se que foi Ribamar quem apresentou o texto para a companhia dramática. A peça de Plínio Marcos, um dos autores que mais ousadia trazia em seus temas e na linguagem de suas personagens, na maioria os marginais da sociedade, coaduna-se com os intentos de Ribamar Araújo e do GTS de produzirem um teatro diferenciado em Caxias e promotor de reflexão crítica junto aos espectadores.

A figura de um Jesus revolucionário, defensor de causas humanitárias era representativa da ideia de que todos nós, seguindo o exemplo do filho de Deus, precisávamos ter também atitudes revolucionárias, contestatórias, alinhadas com o propósito de promover a transformação da sociedade com a implantação da justiça social de fato e de direito. A presença na peça de um Cristo negro, algo distinto da Bíblia, bem como a inserção de uma escola de samba no palco causaria impacto

aos espectadores, o que despertaria maior interesse e melhor assimilação do conteúdo do espetáculo.

Ribamar Araújo, após essa incursão no Teatro Sombras, cria o Grupo Teatro Itinerante, posteriormente, quando ingressa no Curso de Letras, muda o nome para Teatro Universitário Caxiense (TUCAX). No que diz respeito à temática política, ele irá escrever a peça *Da boca para fora*, produção textual que enfoca a tortura cometida pelos militares aos seus opositores durante o regime político de exceção. Inspirado pela leitura de uma entrevista concedida por um dos torturados na época da Ditadura, o dramaturgo caxiense elabora uma peça com cenas fortes e com o tom de denúncia social e política. Busca, assim, imprimir um alto teor de realismo dramático, pertinente ao tema e ao intento de conscientização. O autor/diretor desnuda um ator no palco em um momento da sessão de tortura, o que causa certa perplexidade a alguns dos espectadores, como é revelado a seguir:

Eu lembro que uma vez fomos fazer uma apresentação lá no Cangalheiro em um clube ou escola. Quando a gente estava fazendo, na hora da cena de nudez, uma mulher com o filhinho dela no colo levantou e saiu correndo. Na semana seguinte, apresentando no mesmo bairro, no final do espetáculo, um homem chegou até mim e disse: Olha, eu vim aqui para lhe dar umas panadas de facão; a minha mulher viu esse espetáculo na semana passada e saiu daqui horrorizada, mas eu vi que não tem nada a ver, não é sacanagem, ela entendeu tudo errado. Eu estou aqui para dizer que você está de parabéns, o seu grupo está de parabéns (Entrevista de José Ribamar Araújo de Oliveira em 05/02/ 2017).

O uso da nudez na peça não tinha o intuito de viés erótico ou de apenas causar barulho escandaloso para chamar a atenção e obter mais plateia, estava totalmente integrado à proposta de encenação de um texto de cunho político denunciativo da violência a que um governo ditatorial impunha aos que a ele se contrapusessem. No relato acima, é perceptível que houve uma má interpretação por parte de uma das espectadoras que julgou a figura de um homem desnudo no palco como algo indecoroso ou indecente, inadequado para ser visto por uma mãe de família. Porém, o esposo, que ouvira a reclamação da cônjuge acerca do espetáculo, consegue ter uma percepção do valor artístico e até político da ausência de roupas da personagem que estava sendo torturada, chegando a parabenizar o escritor pela encenação; assim como ele, a grande maioria dos espectadores teve esse mesmo entendimento.

O teatrólogo caxiense Ribamar Araújo com o TUCAX leva, tendo boa recepção de público, espetáculos para vários bairros e escolas da cidade de Caxias, algo até então inovador no cenário cultural do município; era a concretização de um teatro itinerante que ia até as comunidades que não possuíam oportunidade de prestigiar a arte dramática. Alguns espetáculos infantis, também, foram produzidos pelo mencionado grupo, como: *Branca de Neve*, *O coelhinho Pitombo*. Podem-se, ainda, destacar, dentre as peças encenadas pelo TUCAX com o intuito de conscientização sociopolítica: *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde, em que a protagonista, uma professora destemperada, era uma alegoria dos ditadores militares do período em que o texto foi escrito (1973); castigos e insultos são usados pela docente para reprimir os seus alunos. A outra peça a ser ressaltada é *Nó de quatro de pernas*, de Nazareno Tourinho, na qual se tem a figura de um prefeito ditador, de uma primeira dama adúltera, que tem como amante o líder grevista da cidade.

Não se poderia deixar de mencionar um dramaturgo caxiense que acabou configurando-se em um dos pioneiros na realização de um teatro que discutia, em suas produções, as questões raciais associadas às problemáticas sociais. O nome dele é Ubirajara Fidalgo, um dos primeiros dramaturgos negros no Brasil a fundar uma companhia cênica, no caso dele o TEPRON (Teatro Profissional do Negro). Foi também um dos primeiros diretores a levar para o palco um elenco composto por atores negros; isso ocorre em 1973, com a peça *Os gazeteiros*. Nascido em Caxias-Maranhão em 1949, teve a sua carreira artística iniciada em São Luís e se consolidou como ator e teatrólogo no Rio de Janeiro. Acerca do TEPRON, seguem os informes:

O Teatro Profissional do Negro (TEPRON) concebido por Ubirajara no início da década de 1970 no Rio de Janeiro, capacitava, fazia política e crítica social dentro dos palcos em uma época em que a temática negra era constantemente abrandada e utilizada a serviço do ideal enganoso da miscigenação integradora, difundida pelo governo militar brasileiro (FREITAS, 2013, p. 1).

Como se pode averiguar no teor da citação acima, o TEPRON firmava-se em um ideário de realizar ações artísticas que trouxessem à baila, de forma crítica, a situação social em que estava imerso o negro no Brasil. Não compactuando com a falsa ideia propagada na Ditadura Militar de uma democracia racial, a pretensão era

a de dar real visibilidade a uma parcela étnico-racial da população brasileira que vivia à margem da sociedade e que não ocupava protagonismo na cena artística em nosso país. A companhia investia também na formação cênica de atores negros, preparando-os para exercerem o ofício de interpretar com qualidade e poderem viver nos palcos personagens que protagonizassem as produções dramáticas. Em uma atitude inovadora, eram oferecidos cursos de interpretação para moradores de favela.

No atinente às temáticas contempladas pelos textos escritos pelo coordenador do TEPRON, tem-se a seguinte informação: “Racismo, misoginia, homofobia, desigualdade social e a Ditadura Militar eram temas abordados diretamente pelos textos de Fidalgo. A partir de 1980, passou a realizar, depois dos espetáculos, debates políticos, o público e ele” (SOUSA, 2015, p. 345). É interessante notar que, muitas vezes, após os espetáculos, havia um debate com a plateia e convidados acerca dos assuntos apresentados e que refletiam os problemas de racismo, marginalização e descaso, vivenciados pelo negro brasileiro. Era a proposta de fazer com que o teatro fomentasse reflexões relevantes e que resultassem na modificação de posturas para se avançar a caminho da construção de uma sociedade menos injusta e preconceituosa.

Ubirajara Fidalgo mostrava-se munido de coragem para o enfrentamento das barreiras que se erguiam diante da pretensão de formar atores e dramaturgos negros, propiciando que apresentassem seus trabalhos a uma plateia. Pode-se dizer que era uma ativista cultural, comprometido com as causas que tocavam diretamente à maneira como o negro era visto e tratado no Brasil. Possuía a confiança de que a arte, especialmente o teatro, poderia ser um poderoso instrumento de disseminação e afirmação do talento do artista negro.

O palco seria um espaço no qual a voz do negro seria pronunciada com destaque, pois, nos espetáculos dirigidos por Fidalgo, os temas estavam alinhados com os problemas que afligem essa parte da população brasileira. As peças traziam negros como personagens centrais e os enredos, com nuances de crítica social e política, giravam em torno das mais diferentes situações que envolviam os protagonistas. Dentre as peças escritas pelo coordenador do TEPRON, elenca-se: *Os Gazeteiros*, *A Boneca da Lapa*, *Desfulga*, *Fala pra eles Elisabete*, *A Superexcitação*, *Tuti*. Sobre a versatilidade e politização de Ubirajara Fidalgo, segue a declaração:

Além de seu trabalho enquanto dramaturgo, ator, produtor e diretor, nunca se afastou da militância tendo participação fundamental na fundação do Instituto de Pesquisa da Cultura Negra (IPCN) e da Associação Cultural de Apoio as Artes Negras (ACAAN) junto ao historiador e escritor negro Joel Rufino dos Santos (FREITAS, 2013, p. 1).

O fundador do TEPRON não ficou circunscrito ao desenvolvimento de ações apenas no âmbito das artes cênicas, mas também esteve integrado a entidades que tinham o intuito de valorizar a cultura e as artes dinamizadas pelo negro, como o Instituto de Pesquisa da Cultura Negra e a Associação Cultural de Apoio às Artes Negras. Ubirajara Fidalgo, tanto em suas encenações quanto em suas atividades em órgãos de representatividade dos afrodescendentes no Brasil, buscava efetivar um trabalho de politização do negro, ressaltando a importância da assunção do seu papel como cidadão. Dentro do exercício dessa cidadania, o negro deveria empreender lutas que reivindicassem o respeito e a garantia de seus direitos, não se calando ante as arbitrariedades promovidas por condutas alicerçadas pelo racismo. O criador do TEPRON, um caxiense pouco conhecido por seus contemporâneos na atualidade, falece em 1986 deixando relevantes contribuições para as artes cênicas no Brasil.

Prosseguindo com as informações a respeito da arte dramática realizada em Caxias, O Grupo Teatral Sombras, fundado em 1987 (vide atas nos Anexos 1 e 2), constituiu-se na companhia dramatúrgica caxiense com o maior repertório de encenações na linha da crítica política, sendo também o único grupo registrado formalmente em órgãos como Receita Federal e cartório, tendo, portanto, a legitimação da sua natureza jurídica. O fundador do Grupo Sangue Negro afirma: “Era um grupo engajado, um grupo de pessoas politicamente conscientizadas, diferente do meu que era uma coisa mais incipiente. Era um pessoal que tinha realmente uma formação política e eles sabiam escolher as peças conforme a sua proposta” (Entrevista de José Gilvaldo Quinzeiro Soares em 07/09/ 2017).

No capítulo a seguir, tem-se uma abordagem a respeito dos espaços culturais em que foram efetivadas as atividades cênicas do Grupo Teatral Sombras. Serão mencionadas as formas como o GTS realizou suas apresentações, informando-se os espetáculos encenados e ações artísticas distintas dinamizadas em alguns desses ambientes. Antes dessas informações, o capítulo trará, visando

contextualizar historicamente o período de atuação do Sombras nesses espaços, os contextos sociopolíticos do Maranhão e de Caxias nas décadas de 1980 e 1990.

### **3 PANORAMA DOS ESPAÇOS CULTURAIS DE CAXIAS-MARANHÃO NOS ANOS DE 1980 E 1990**

Nesse capítulo, serão tecidas considerações a respeito dos espaços culturais da cidade de Caxias nas décadas de 1980 e 1990, que também foram os principais ambientes de atuação artística do Grupo Teatral Sombras (GTS). Foram escolhidos os lugares mais frequentados pela companhia cênica caxiense e com os quais ela mantinha uma relação de afinidades ideológicas na vertente sociocultural. Antes de discorrer sobre os espaços culturais, julga-se pertinente registrar, embora concisamente, algumas informações sobre os contextos sociopolíticos do Maranhão e de Caxias, com o objetivo de demonstrar que Estado e que cidade existiam no período em que esses ambientes culturais foram usados para as práticas artísticas da companhia cênica caxiense.

#### **3.1 Panorama sociopolítico do Maranhão**

É pertinente ressaltar que, para se entender o contexto sociopolítico do Maranhão e de Caxias no período em que o Grupo Sombras desenvolveu suas ações (1987 a 1995) nos espaços culturais da cidade, torna-se imprescindível trazer a lume informações acerca da gênese e consolidação da oligarquia<sup>4</sup> Sarney, haja vista que ela influenciará, de forma contundente, na política e seus desdobramentos sociais em todo o Estado do Maranhão. Caxias, como uma das principais cidades maranhenses, sofrerá os impactos das ações definidas pelo grupo oligárquico sarneísta. O comando político do Maranhão capitaneado por José Sarney será instituinte de várias conjunturas sociais nem sempre favoráveis aos menos favorecidos economicamente como será verificado ao longo das considerações aqui firmadas.

Retomando aos idos dos anos de 1960, pode-se observar que a política no Maranhão estava sob a tutela há duas décadas (1946-1965) do Senador Vitorino Freire, líder de uma oligarquia que não promovia benefícios relevantes ao povo maranhense. Ele possuía a hegemonia nas deliberações referentes à configuração

---

<sup>4</sup> Bobbio (1992, 2º vol. p. 835), em seu Dicionário de Política, caracteriza oligarquia da seguinte forma: “o poder supremo está nas mãos de um restrito grupo de pessoas preponderantemente fechado, ligadas entre si por vínculos de sangue, de interesse ou outros, e gozam de privilégios particulares, servindo-se de todos os meios que poder pôs ao seu alcance para os conservar”.

da cena e dos atores da política estadual, determinando quem seria eleito para atender a seus interesses de permanência no poder e fortalecimento de sua figura oligárquica. Servia-se de ações fraudulentas e de medidas coercitivas nos pleitos eleitorais, com vistas à garantia da vitória de seus candidatos. Essa prática é coadunável com o que Lessa (1988, p. 137) denomina de “ética política predatória”, sendo caracterizada como:

(...)associada ao comportamento das oligarquias, na medida em que estas, para se conservarem no poder, apresentam um “apetite” insaciável sobre o Estado. Desse modo, um dos elementos primordiais para a manutenção do domínio oligárquico é a utilização patrimonial do Estado, ou seja, o uso da máquina pública em benefício particular, privado.

Esse uso do Estado, da máquina pública, como propriedade privada para se locupletar e beneficiar os seus apaniguados seria observado também na oligarquia Sarney, que, embora repudiasse em discurso as práticas de Vitorino Freire, delas se utilizou sob o véu falseado do progresso e do “Maranhão Novo” (lema do primeiro governo Sarney e expressão recorrente nos seus discursos e de seus assecclas). Antecedendo a inserção de José Sarney na política partidária, pode-se informar que o futuro oligarca maranhense, em sua juventude, integrou a Geração de 45, “grupo cultural que renovou e vitalizou o ambiente cultural maranhense no pós Segunda Guerra. Como muitos de seus pares, a militância cultural cedo se transformou em militância político-partidária” (COSTA, 1997, p. 4).

Teve o ingresso formal na carreira política proporcionado por seu futuro adversário. O pai de José Sarney, um desembargador, observando no filho pendores para a carreira política, solicitou a Vitorino Freire, que concedesse uma oportunidade para o jovem; o pedido foi atendido e Sarney foi admitido como assessor de um parlamentar. Estava aberta a porta para o início de uma das mais, em termos hegemônicos, importantes trajetória política do Estado do Maranhão. Acerca dessa relação inicial de compadrio e depois de rivalidade entre José Sarney e Vitorino Freire, o poeta Nascimento Moraes (Apud CORRÊA, 1993, p. 234) declara: “José Sarney foi uma flor de estufa, plantada e cultivada no Palácio dos Leões: apenas a criatura (José Sarney) engoliu o criador (Victorino Freire)”.

Dando início ao propósito de não ser mais a “criatura sob jugo do criador”, José Sarney, desvincula-se de seu “padrinho político” e une-se ao Partido

opositor (UDN- União Democrática Nacional). Havia um desgaste da oligarquia vitorinista em virtude da eleição fraudulenta de Eugênio Barros para o governo do estado; o candidato perdeu nos votos para Saturnino Belo. No entanto, teve, sob o comando de Vitorino Freire, uma virada de resultado com a anulação de uma expressiva quantidade de votos. Dessa vez, para surpresa dos “donos do poder no Maranhão”, houve reação e a população de São Luís, instada pelos antagonistas do regime oligárquico vitorinista e pela morte inesperada do candidato verdadeiramente eleito, saiu às ruas para protestar, lá ficando por um considerável tempo. Teve-se, também, a decorrência por vários dias de greve geral, desabastecendo a cidade de alimentos e serviços (BUZAR, 1983).

Era a primeira vez que uma contestação às práticas fraudulentas do governo estadual chegava a uma proporção que ecoava nacionalmente, ganhando manchetes na imprensa de todo o país. Para apaziguar os ânimos e evitar que vidas fossem ceifadas além das que já tinham sido no confronto com a força policial, efetivou-se um acordo aceitando-se a posse de Eugênio Barros que se dispôs a prestar a assistência necessária às pessoas que tiveram suas casas e pertences destruídos por incêndios criminosos. No referente a esses incêndios, em meio a uma guerra de acusação entre governo e opositores, a médica e militante comunista Maria Aragão<sup>5</sup> foi presa sob o pretexto de ser a responsável pelo ato criminoso. É ela própria que acerca dessa situação declara: “Ele (*o chefe de polícia*) disse que eu estava tocando fogo nas casas e eu o desmoralizei, dizendo que todo mundo sabia ser o governo que mandava fazer isso, como forma de vingança contra a greve e contra o repúdio que o povo lhe devotava” (ARAGÃO, 1992, p. 130). Ante a ocorrência das manifestações populares e da greve, estava dado o recado de que a oligarquia de Vitorino Freire não mais estaria “voando em céu de brigadeiro” como outrora e de que os opositores estavam com forças revitalizadas, dentre eles o que se configuraria como o mais ferrenho inimigo: José Sarney.

Com a deflagração do golpe militar em 1964, Sarney, candidato a governo pela União Democrática Nacional (UDN), tem a esperada guinada na sua carreira política, como se pode averiguar a seguir:

---

<sup>5</sup> Para obtenção de informações acerca de Maria Aragão e seu engajamento político no Maranhão, ler a obra: *A razão de uma vida* (depoimentos colhidos por Antônio Francisco). São Luís: SIOM, 1992.

O apoio prestado à candidatura de José Sarney pelo governo do Marechal Castelo Branco (1964/1967) se explica pelo fato da UDN ter se constituído na principal base de apoio civil ao golpe militar; dessa forma, as lideranças udenistas obtiveram amplo acesso ao governo federal e atuaram, em conjunto com a facção militar sorbonista (grupo dos generais Castelo Branco, Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva), no sentido de “limpar” (destruir) as bases políticas dos antigos partidos dominantes (PSD e PTB), ao mesmo tempo em que apoiavam as candidaturas da UDN nos estados. No caso do Maranhão, o PSD de Victorino Freire foi atingido pelo apoio federal à candidatura de José Sarney (UDN / Oposições Coligadas) (COSTA, 1997, p. 5).

Como se pode perceber pelo excerto supra registrado, Sarney é beneficiado com a implantação da Ditadura Militar que o via como aliado, até por ele estar filiado ao partido que se encontrava irmanado com os generais e suas ideologias antidemocráticas. Vitorino Freire perde a sua condição de principal líder político do Maranhão e vive um período de certo coadjuvantismo. Os holofotes, naquele momento, estavam voltados para José Sarney, eleito governador usando o slogan “Maranhão Novo” numa clara contraposição ao que seriam os governos de atraso, retrocesso e malversação da oligarquia vitorinista. Isso é corroborado pelo seu discurso de posse:

Nada temos a continuar, tudo temos a inovar, em nosso Estado; estamos sepultando um passado embrutecido pela ausência, pelas carências de toda a ordem. Um passado em que as instituições foram empobrecidas e deformadas, quando não corrompidas ou viciadas. Um passado que nos encheu de vergonha, de pobreza e de mistificação; um passado que, por tudo isso, deve ser sepultado para sempre (Trecho do Discurso de posse de José Sarney Apud CALDEIRA, 1976, p. 42).

Portanto, Sarney tencionava se apresentar como o diferente, o moderno, o paladino da justiça social que iria conduzir o Maranhão e sua gente para a modernização e as melhorias das condições sociais. O que vai se verificar, em suas práticas oligárquicas, é a permanência dos índices de pobreza e analfabetismo no Estado e a utilização das mesmas condutas nada republicanas e mandonistas das quais se servia o seu adversário Vitorino Freire. Para desconstruir a imagem deste, Sarney contrata o renomado cineasta Glauber Rocha para produzir um filme (Maranhão 66) em que é apresentada em imagens e por intermédio de uma

narração a situação de decadência, miserabilidade e infortúnio em que, supostamente, o grupo político antecedente havia deixado o Estado (COSTA, 2006).

A obra cinematográfica também apresentava cenas da campanha de Sarney e do seu discurso de posse envolto, pela montagem cinematográfica, em uma aura de renovação e libertação do povo maranhense rumo a um “Maranhão Novo”. O filme não agradou a todos, ou pelo menos aos que viam ali uma manobra de se capitalizar politicamente exibindo a miséria. Eis a opinião do Monsenhor Ladislau Papp, professor da Faculdade de Filosofia, registrada no Jornal Pequeno (07/04/1966, p. 2): “Nem pretendo descobrir quem financiou e porque o fez, o filme criminoso que apresenta a nossa tão decantada, bela e atraente Capital na imagem grotesca, irreal e tendenciosa”.

Apesar dessa primeira vitória no âmbito estadual do grupo sarneísta, a consolidação dessa oligarquia não se daria nesse momento. Haveria ainda alguns revezes produzindo alternância no comando do governo estadual, especialmente quando Ernesto Geisel assume a Presidência. Vitorino Freire mantinha amizade com o general e isso reconduziu a oligarquia vitorinista ao poder, não mais com toda a supremacia de antes, considerando o fortalecimento do grupo oponente, como se pode constatar nas afirmações:

A consolidação do projeto político José Sarney foi marcada por intensos conflitos entre a oligarquia decadente (o vitorinismo) e a oligarquia ascendente (sarneísmo). Esses conflitos perpassaram, sobretudo, aos governos de Pedro Neiva de Santana (1970-1974) e Nunes Freire (1975-1978) nomeados por influência direta de Vitorino Freire junto ao general Geisel (BARBOSA, 2001, p. 2).

A sedimentação de José Sarney no comando da política maranhense começa a se definir com a saída do presidente aliado de Vitorino Freire e com as eleições de 1978. Na condição de líder nacional do partido governista ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e com uma forte rede de relações junto à cúpula do executivo federal, não teve dificuldades em conseguir que seu candidato ao governo do estado (João Castelo) fosse eleito de forma indireta, conforme legislação vigente no período. Também foram eleitos de seu grupo político senadores e parte majoritária dos deputados. “Vale destacar que o grupo Sarney, nas eleições municipais de 1976, já tinha demonstrado seu “poder de fogo” eleitoral, ao vencer nas cidades mais importantes do estado (COSTA, 1997, p. 11). Com essa nova

configuração, estava delineado o contexto ideal para a consolidação da oligarquia sarneísta comprometida com a agenda política e econômica do governo militar, na qual imperava o atendimento dos interesses do capital estrangeiro em detrimento às políticas de assistência social e redução das desigualdades econômicas da população.

Em relação à gestão de João Castelo (1979-1982), Costa (1997, p. 13) declara:

O governo Castelo não se notabilizou por sua relação de cumplicidade e subordinação aos interesses do capital, mas também por sua política claramente repressiva em relação aos movimentos sociais emergentes no estado. (...) No campo, a resposta dos trabalhadores à grilagem e ao latifúndio se dava através do ascenso das mobilizações, organizadas por sindicatos e “oposições sindicais”, além de entidades. Em São Luís, mobilizações de variados tipos aconteciam desde as lutas pela ocupação das terras urbanas até as lutas mais gerais pela redemocratização, passando pelo Movimento da Carestia (...), a luta contra a instalação da ALCOA<sup>6</sup>.

Portanto, o mencionado governo promoveu iniciativas nocivas ao bem-estar social ou deixou de tomar atitudes que o instaurasse, o que gerou uma série de movimentações contrapostas às ações governamentais e suas iníquas consequências. Para coibir tais protestos, Castelo lançou mão de condutas nada democráticas ou conciliatórias, usando de violência policial para inibir as contestações populares tanto na cidade quanto no campo. Também não se eximiu de tentar cooptar politicamente os que comandavam os movimentos sociais, com vistas a neutralizar a atuação destes e assim evitar que as vozes de contestação ao governo estadual ecoassem de forma incômoda junto aos mandatários do poder. Essa mescla de repressão e cooptação marcam toda a trajetória da oligarquia sarneísta; configura-se numa estratégia que também integra as práticas ditatoriais.

Em 1982, ocorrem eleições diretas; configura-se na comprovação de potencial eletivo da oligarquia sob um novo panorama, em que as urnas seriam as definidoras de quem iria governar e não as indicações do governo federal. Havia uma determinação na lei eleitoral de então na qual o cidadão na cédula só poderia votar nos candidatos que pertencessem a um mesmo partido; os cargos que

---

<sup>6</sup> Empresa que atua na industrialização/manufatura do alumínio e seus derivados com sede nos Estados Unidos; encontra-se no Brasil desde 1965. No Maranhão, a sua instalação foi condenada por estudos que revelavam os danos ambientais e de saúde que seriam ocasionados aos moradores vizinhos da indústria.

estavam sob sufrágio eram vereador, prefeito, deputado federal, deputado estadual, senador e governador. Caso o eleitor não obedecesse a referida determinação eleitoral, os seus votos seriam anulados. Era uma estratégia da ditadura militar de robustecer ainda mais o partido político (PDS) que ocupava o comando do poder federal, detentor de capilaridade em todo o país e que possuía a máquina estatal nas mãos para desidratar os partidos de oposição.

A oligarquia Sarney teve uma supremacia incontestável no pleito; para se ter uma ideia do feito eletivo do grupo oligárquico, além do governador (Luís Rocha) e do Senador (João Castelo), os sarneístas elegeram 124 dos 130 prefeitos. Uma ocorrência que se destaca é a desvinculação, após as eleições, de João Castelo da oligarquia Sarney; sendo que o primeiro organiza uma oposição ao segundo. Nessa atitude de Castelo, tem-se o que Costa (1997, p. 15) denomina como uma das facetas de “padrão predatório” da ação política das oligarquias, sendo ela:

Dificuldade do chefe oligárquico em manter os seus subordinados sob controle. Sendo frequente que estes, uma vez localizados em postos-chave do aparelho de Estado, como é o caso dos governadores, queiram utilizá-los para constituir um grupo político próprio. Para minimizar tal risco, a oligarquia precisa lançar mão de expedientes vários, inclusive de amigos, parentes, um filho, uma filha.

Essas ações profiláticas visando não ter dissidências no interior da oligarquia são utilizadas por José Sarney quando lança ou apoia nomes de velhos e fieis amigos para o Senado Federal, a saber: Alexandre Costa (1978-1985, 1986-1993; 1994<sup>7</sup>) e Edison Lobão (1995-2019- reeleito 3 vezes), sendo que este último também foi governador no período de 1991-1994. No âmbito familiar, os filhos Sarney Filho e Roseana Sarney foram inseridos na vida política como herdeiros do oligarquia sarneísta; o primeiro foi deputado estadual (1979-1983), federal (1983-1986; 1987-1990; 1991-1994; 1995-1998; 1999-2002; 2006-2009; 2010-2013; 2014-2016<sup>8</sup>); a segunda foi deputada federal (1991-1994), governadora por dois mandatos (1995-2002; 2009-2014), Senadora (2003-2009). O que se percebe é que o clã sarneísta esteve infiltrado em todas as esferas do poder, sendo que o ápice do projeto de poder dessa oligarquia ocorre quando, em virtude da morte do presidente

<sup>7</sup> O Senador eleito afasta-se no início do mandato (1994) em virtude de um acidente vascular cerebral, falecendo em 1998.

<sup>8</sup> O Deputado Federal afasta-se em maio de 2016 para assumir o mandato de Ministro do Meio Ambiente no governo de Michel Temer.

eleito pelo Congresso: Tancredo Neves, José Sarney, na condição de vice-presidente, assume, em 1985, o comando da nação.

Costa (1997, p. 12) declara que, “com a morte de Tancredo e a posse de José Sarney na presidência da República (1985/1989), este reuniu então as condições ‘ideais’ para se consolidar de vez como chefe político regional”. Nas eleições de 1986, gozando de uma popularidade pelo lançamento do Plano Cruzado, construiu alianças partidárias inclusive com legendas antes opositoras, com vistas a mantê-las sob seu controle, numa espécie de cooptação. É o que ocorre no Maranhão quando é lançada, com o seu apoio, a candidatura de um antigo inimigo político: Epiácio Cafeteira. Como Presidente da República teria como inibir qualquer atitude do ex-adversário que se contrapusesse a seus interesses de manutenção do mando político no Maranhão. Portanto, muda-se o nome de quem assumira o governo estadual, porém, em linhas gerais, a forma de gestão, da qual Sarney era o principal fiador, mantinha-se pautada na permanência e ampliação do *status quo* de uma elite capitalista. Dentro do intento de imutabilidade oligárquica de Sarney no Maranhão, Caldeira (1976, p. 2) afirma: “... [ele] não mediu esforços para a montagem de um esquema político de cunho personalista para a garantia e consolidação do seu perfil político, combinando os papéis de liderança política e liderança popular”.

Finalizada a gestão de Epiácio Cafeteira, tutelado pela condição presidencial de Sarney, um dos mais importantes aliados e entusiastas da oligarquia sarneísta elege-se governador: Edison Lobão (1991-1994). Com ele, houve prosseguimento ao ideário de privilégios ao setor que detinha o capital e os meios de produção, fazendo-os mais ricos e aumentando ainda os índices de má distribuição de renda no Maranhão e, conseqüentemente, os percentuais de pobreza e desemprego no Estado. Essa mesma tônica de injustiça social também seria notada no governo subsequente comandado por Roseana Sarney, a herdeira política de José Sarney. Costa (2001, p. 15), analisando os dados do Censo/ IBGE-2000, corrobora o quão a oligarquia Sarney, em suas mais de duas décadas no poder, foi perniciososa à população carente economicamente:

As estatísticas do IBGE apontam que 52,9% das famílias têm uma renda de até meio salário mínimo (abaixo da linha pobreza ) ou seja perto de 2,9 milhões de maranhenses são miseráveis. Da mesma forma, a Fundação Getúlio Vargas confirma que o estado tem o “maior número de miseráveis

do país, cerca de 3,5 milhões de pessoas (63,7% da população), segundo seus cálculos. Conclusão: o Maranhão é o estado mais pobre da Federação, apresentando desde 1993 o menor PIB per capita do Brasil.

O Maranhão chega ao final dos anos de 1990 com seus problemas sociais agravados, tendo a diferença econômica entre os mais ricos e os mais pobres agigantada, com índices de alfabetização bastante preocupantes. O discurso, propugnado pela clã Sarney, de combate à miséria e às desigualdades, ancorado na modernização e progresso, consiste em uma grande falácia, os números e as estatísticas derrubam a narrativa enganosa que dissemina uma imagem de um Maranhão inexistente em termos de equidade social. Para propagar essa impressão de um Estado governado em prol dos mais pobres, a oligarquia utiliza-se de um forte conglomerado de veículos de mídia e comunicação de sua propriedade: denominado Sistema Mirante, que agrega, em sua composição, jornal, rede de TV e rádio com diversas filiadas. Por intermédio desses instrumentos comunicativos e midiáticos, adversários foram derrotados e aliados (parentes e amigos) eleitos, também foram divulgadas imagens ilusórias acerca da atuação dos governadores sarneístas.

Fazendo um retrospecto sobre os mais de trinta anos de poderio em território maranhense de José Sarney e seus parceiros políticos, Costa (2001, p. 15) assevera:

Resumidamente podemos afirmar que nesses 35 anos de predomínio da oligarquia Sarney (1966-2001), uma característica marcante da sua atuação foi a defesa da modernização da economia, apregoando uma falsa euforia de desenvolvimento com justiça social. Esta a base concreta de todo o discurso do Maranhão Novo e do Novo Tempo, o qual é desmentido pela dura realidade de miséria, fome e violência, mantidas e perpetuadas pelas práticas do grupo dominante.

Apregoando um discurso de caráter messiânico ou salvacionista ante as mazelas sociais, mas deflagrando práticas que só agudizam as problemáticas sofridas pelos cidadãos, a oligarquia Sarney trouxe mais prejuízos para a vida da maioria da população maranhense do que benefícios, o que é reforçado pelos dados de pesquisas socioeconômicas, como as do IBGE, cujos alguns resultados do ano de 2000 já foram aqui revelados. Foi nesse contexto sociopoliticamente desalentador que o Grupo Teatral Sombras teve a sua gênese em meados de 1987

na cidade de Caxias, terceiro município mais importante do Maranhão e que sempre era visto como um importante reduto eleitoral pelo grupo oligárquico governista. É a respeito de alguns aspectos do contexto sociopolítico do período em que o GTS desenvolveu as suas ações (1987-1995) que se fará algumas considerações no subcapítulo que segue.

### **3.2 O contexto sociopolítico de Caxias no período de 1987-1995**

Localizada na Microrregião Leste Maranhense, com uma população, estimada pelo IBGE/2018, de 164.224 habitantes, Caxias possui a terceira maior extensão territorial do Estado com 5.197,32 quilômetros quadrados, configura-se na 5ª cidade do Maranhão em termos populacionais. Alcinhada de “Princesa do Sertão”, foi originada, segundo Coutinho (2005), de um aglomerado de aldeias das tribos indígenas timbiras e gamelas, que se encontravam sitiados às margens do Rio Itapecuru. O nome Caxias seria oriundo da flor de uma planta esponjeira denominada de “cachia”. Ao longo da sua história, o município teve vários nomes, sendo eles por ordem: Guanaré, São José das Aldeias Altas, Freguesia das Aldeias Altas, Arraial das Aldeias Altas, Vila de Caxias e, por fim, no ano de 1836, Caxias<sup>9</sup>.

A cidade foi o cenário da maior revolta ocorrida no Maranhão: a Balaiada<sup>10</sup> (1838-1841). De cunho popular, a insurreição legou o apelido Balaio do seu líder, Manuel Francisco dos Anjos Ferreira. O foco eclosivo da revolta estava na insatisfação com as condições socialmente desfavoráveis a que estava submetida a população maranhense, economicamente, pobre. O jornalista, historiador e maranhense João Francisco Lisboa, ainda no século XIX, “via na Balaiada não um sintoma de resistência bárbara à instauração da civilização no novo país independente (Brasil), mas a resistência ao autoritarismo, à incompetência

---

<sup>9</sup> Esclarecendo sobre o fato de que o nome da cidade seria em homenagem ao Duque de Caxias, Sanches (2014, p. 57) revela: “Todo brasileiro que já tenho ouvido falar do Duque de Caxias, o patrono do Exército Brasileiro, fique sabendo que foi a cidade caxiense que inspirou Luís Alves de Lima a escolhê-la para o nome de seus títulos de nobreza (barão, duque)”. Lembrando que o militar estava no comando das tropas que debelaram a revolta da Balaiada em Caxias.

<sup>10</sup> Corroborando o fato de Caxias ter sido o cenário da batalha derradeira da Balaiada, segue o relato: “Quando ocorreu o confronto, a carnificina se deu e esparramou o líquido vermelho e viscoso de corpos na terra de Gonçalves Dias. No chão da Princesinha do Sertão o sangue escorreu impiedosamente. Debaxo do céu de Caxias, houve um dos maiores fratricídios da América Portuguesa. (...) Em reconhecimento aos atos de crueldade pungente, o imperador concedeu ao coronel Luís Alves de Lima o título de Duque de Caxias, insígnia de alta nobreza, homenageando-o com nome da cidade que sediou a última e inglória batalha dos balaios” (VIANA, 2015, p. 254).

administrativa e, sobretudo, à forma conservadora de se governar” (SOUSA, 2015, p. 264).

Culturalmente, a cidade de Caxias é bastante profícua, sendo o torrão natal de grandes nomes da literatura nacional, além de outras figuras exponenciais em diversas áreas, como é afirmado pelo poeta e pesquisador caxiense Wybson Carvalho:

Nós caxienses somos os únicos brasileiros a estarem em dois símbolos nacionais. O Hino Nacional brasileiro tem dois versos da Canção do Exílio, poema escrito pelo poeta Antônio Gonçalves Dias. Na flâmula oficial brasileira a bandeira nacional, existe a insígnia que é a parte mais importante de um lema, está lá “Ordem e Progresso”, ao meio da bandeira, extraído de um lema, o lema do positivismo escrito por um filósofo caxiense Raimundo Teixeira Mendes (CARVALHO, 2017, p. 1).

Percebe-se, na fala do literato e pesquisador caxiense, a ênfase dada à informação de que tanto na bandeira nacional quanto no hino brasileiro existem contribuições de dois filhos de Caxias. Gonçalves Dias<sup>11</sup>, um dos maiores poetas da literatura de nosso país, tem trechos do poema “Canção do Exílio”<sup>12</sup> inseridos na letra do hino da nossa pátria. Teixeira Mendes, político e filósofo adepto das ideias iluministas, foi o autor do projeto da atual bandeira em que consta o registro da expressão típica do Positivismo: Ordem e Progresso. Tem-se aí a presença destacável de Caxias nos dois mais importantes símbolos nacionais. Também é digno de nota que Coelho Neto<sup>13</sup>, um dos escritores mais lidos no Brasil do final do século XIX e início do século XX, é caxiense; literato que, numa votação feita, em 1928, por uma revista de grande circulação nacional, é eleito como o Príncipe dos

---

<sup>11</sup> “Nosso poeta de referência, etnógrafo, professor, fundador do Indianismo na literatura brasileira” (SANCHES, 2014, p 84). A crítica literária nacional concebe Gonçalves Dias como o consolidador do Romantismo no Brasil. Informa-se, ainda, que Dias também escreveu peças teatrais (*Leonor de Mendonça, Beatriz Cenci, Patkul*). Eis algumas de suas obras poéticas: *I-Juca Pirama* (1851), *Os timbiras* (1857), *Canção do Exílio* (1843), *Marabá* (1851), *Ainda mais uma vez- Adeus* (1846), *Se se morre de amor* (1846). Para saber mais informações biográficas do autor e sua produção literária, ler a referência: MORAES, Jomar. **Gonçalves Dias: vida e obra**. São Luís: Alumar, 1998.

<sup>12</sup> Eis os trechos do poema *Canção do Exílio* que se encontram no hino nacional: Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida mais amores.

<sup>13</sup> “Cultivou praticamente todos os gêneros literários, deixou uma obra imensa e foi, por muitos anos, o escritor mais lido do Brasil. Em 1928, foi eleito Príncipe dos Prosadores Brasileiros, num concurso realizado pela revista *O Malho*” (Informações contidas no site da Academia Brasileira de Letras: [www.academia.org.br](http://www.academia.org.br)). Seguem algumas de suas produções literárias: *Capital Federal* (1893), *Miragem* (1897), *Turbilhão* (1906), *Rei Negro* (1914).

Prosadores. Ubirajara Fidalgo<sup>14</sup>, outro notável caxiense, é considerado um dos precursores da dramaturgia produzida por negros do país, sendo também criador, no Rio de Janeiro, do Teatro Profissional do Negro (TEPRON).

**Imagem 1:** Mapa do Maranhão com localização de Caxias.



**Fonte:** [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Maranhao\\_Municip\\_Caxias.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Maranhao_Municip_Caxias.svg)

No que tange ao contexto sociopolítico na Caxias dos anos de 1980 e 1990, a política oligárquica sarneísta tinha repercussões diretas na vida social e financeira da população de Caxias, haja vista que a cidade constituía-se em uma espécie de caixa de ressonância das deliberações estabelecidas pelo grupo que dominava o poder na esfera estadual. Além do mais, os prefeitos eleitos pertenciam aos partidos que davam sustentação à permanência do clã Sarney como definidor

<sup>14</sup> “O primeiro dramaturgo negro brasileiro, ator, diretor, produtor, bailarino, apresentador de TV e Criador do Teatro Profissional do Negro, reconhecido e homenageado em grandes centros brasileiros, como Rio de Janeiro e São Paulo” (SANCHES, 2014, p. 30). Entres suas peças teatrais, destacam-se: *A boneca da Lapa* (1975), *A superexcitação* (1977), *Desfulga* (1979), *Tuti* (1985).

dos destinos sociopolíticos e econômicos do Estado. Em 1987, ano da fundação do Grupo Teatral Sombras, a cidade berço da companhia cênica tinha como prefeito, em seu penúltimo ano de mandato, o empresário Hélio de Sousa Queiroz, que fora eleito vice na chapa encabeçada por José Castro. Por conta do falecimento deste, Hélio assume a cadeira de prefeito no ano de 1985. Lembrando que a chapa Castro e Queiroz era apoiada por José Sarney, ou seja, estava alinhada com os propósitos de apoiar a oligarquia sarneísta naquilo que fosse por ela determinado, não importando se essa subserviência fosse perniciosa ao povo caxiense. Acerca de algumas atitudes nada democráticas tomadas pelo prefeito Hélio Queiroz, o *Jornal da Cidade* (Nº 27, 11/1988, p. 2) enuncia:

A decisão do Sr. Hélio de Souza Queiroz de desligar sistemática e arbitrariamente a televisão de Caxias quando não lhe agrada as notícias que poderão sair nos noticiários é um ato intolerável. Não lhe importa o julgamento da opinião pública. O que lhe importa é tentar subjugar, como ditador, o pensamento crítico da população à interpretação das suas conveniências pessoais, aos golpes e fraudes sucessivas com que tenta manter-se no poder.(...) Mas o que esperar de um homem que introduziu na política caxiense pistoleiro como dedicados cabos eleitorais ? Mas o que esperar de um prefeito que manda o seu pistoleiro preferido disparar saraivadas de balas contra multidões ou ele próprio esbofetear eleitores nos comícios.

Os informes trazidos pelo jornal demonstram condutas típicas de um governante adepto do coronelismo e que não admite ser contestado em suas deliberações ditatoriais ou criticado em sua inércia administrativa. Segundo o Jornal, arvorando-se do ímpeto mandonista o prefeito intercepta o sinal de transmissão da TV local no momento em que notícias contestatórias à gestão executiva municipal serão veiculadas, usurpando, de uma grande quantidade da população, o direito de ter acesso a informações verídicas sobre os problemas que assolavam a cidade (desemprego, salários achatados, ruas sem asfalto, violência em bairros periféricos, assistência social capenga, serviços de saúde e educação precários, entre outros). Outro aspecto ressaltado, no trecho acima e que também é característico do coronelismo, é o uso de pistoleiros para amedrontar inimigos ou opositores e impor um pseudo-respeito pela violência; no excerto jornalístico, é dito, inclusive, que o prefeito teria sido o primeiro a utilizar os pistoleiros como cabos eleitorais no cenário da política caxiense, ou seja, eles obrigariam, pelo temor e ameaça, algumas pessoas a serem eleitoras do patrão a que serviam.

Em 1988, ocorrem as eleições municipais e o candidato da situação é o médico Sebastião de Sousa; a novidade é um jovem causídico que se apresenta com forte discurso de oposição ao grupo que comandava a política da cidade. Ele se designava, como ocorrera com Sarney em 1965, como o novo, o diferente que iria trazer mudanças positivas e alvissareiras para as vidas dos cidadãos. Seu nome era Paulo Marinho e com uma aura de juventude, modernidade e retórica envolvente conquista a confiança e simpatia da maior parte do eleitorado tonando-se uma ameaça iminente para uma ruptura nos planos dos antigos políticos de permanência na gestão executiva municipal. No intento de impedir que Paulo Marinho fosse votado, o grupo, encontrando um aspecto de irregularidade na candidatura do jovem advogado, recorre ao Tribunal Eleitoral pleiteando a sua cassação como candidato a Prefeito. Após uma contenda judicial, com ganhos de ambas as partes, o veredicto final é de impugnação da candidatura de Paulo Marinho.

Essa decisão ocasiona uma certa consternação em grande parte dos eleitores, haja vista que eles depositavam, na figura de Marinho, a esperança de realizações em prol das melhorias sociais. Parecia que a população estava exaurida das práticas engendradas pelos representantes da oligarquia Sarney que não promoviam mudanças efetivamente propiciadoras de um bem-estar social. Paulo Marinho, num estratagema para anular a eleição e ser convocado um novo pleito com a possibilidade de estabelecer novamente a sua candidatura, solicita à população que registre, em toda a extensão da cédula, um enorme X; até modelos de cédula com essa consignação foram distribuídos com antecedência para os eleitores a fim de instruí-los como deveriam proceder. Após a apuração dos votos, configurou-se a seguinte situação:

Votaram 41.313 eleitores no pleito conforme certidão passada pela Secretaria Geral do TRE. É explicado no recurso que a metade dos 41.313 votos depositados nas urnas equivale a 20.656 sufrágios e que os votos nulos na eleição atingiram o número de 20.861, o que é bastante para anular o pleito, já que os nulos ultrapassam os sufrágios válidos por 205 votos e a lei eleitoral estabelece a nulidade do pleito alcançados 50% mais um (*Jornal da cidade*, Nº 27, ano 2, 11/1988, p. 2).

Ante o resultado acima registrado<sup>15</sup>, o Partido que apoiava Marinho nas eleições (PTB) impetrou, na Justiça Eleitoral, um recurso de anulação do pleito municipal<sup>16</sup>, tendo como alegação não somente os fatos relatados no trecho jornalístico supra mencionado, mas também a conduta do TRE da cidade de Caxias de considerar como designativas de votos em branco as cédulas rabiscadas. O advogado declara, em sua petição, que, inclusive, alguns riscos nas cédulas chegam a atingir as assinaturas dos mesários, tornando-as ilegíveis, o que corrobora, com mais veemência, o caráter de nulidade desses votos. Mesmo com aspectos tão flagrantes para anular as eleições, isso não ocorre e muito por conta da interferência velada da oligarquia que geria o Maranhão, desejosa de que o seu candidato em Caxias fosse declarado prefeito municipal, o que de fato ocorrera. Em meio a protestos de opositores, Sebastião Lopes de Sousa, alcunhado pelos antagonistas de prefeito biônico, assume, em janeiro de 1993, a prefeitura, contrariando a vontade da maioria da população que foi às urnas e optou por não votar em nenhum dos candidatos cujos nomes estavam contidos na cédula. Eis o relato do que ocorreu durante a solenidade de posse do novo prefeito:

A posse do prefeito foi marcada por protestos em diversos bairros de Caxias. Grupos de populares, em sua maioria eleitores de Paulo Marinho, saíram em caminhada até o centro da cidade, concentrando-se todos frente à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e São José. Os manifestantes intencionavam se aproximar da Prefeitura, onde realizava-se a solenidade de posse, na tentativa de “impedir” que o prefeito assumisse cargo. O momento mais tenso foi quando houve confronto direto entre os manifestantes e a polícia, que, para dispersar a manifestação, usou o spray de pimenta e bombas de gás lacrimogênio (PEREIRA, 2017, p. 100).

Como se pode constatar, pelo teor das informações, a posse do prefeito eleito, de forma questionável, foi bem conturbada. Um contingente da população, galvanizando o sentimento de insatisfação da maioria dos caxienses, resolve se

---

<sup>15</sup> O resultado percentual de votos nulos (49,65%), conforme Arquivo Eletrônico do TSE, não se compatibiliza com o revelado no Jornal da Cidade (acima de 50%). Uma das justificativas alegadas por Paulo Marinho e seus aliados é que um considerável número de cédulas riscadas foram consideradas pelo TRE de Caxias como votos em branco.

<sup>16</sup> O Tribunal Regional Eleitoral (TRE) concedeu liminar ao mandado de segurança impetrado preventivamente pelo PTB de Caxias para impedir a proclamação dos resultados do pleito eleitoral do último dia 15/11 no município. O argumento principal do recurso está consubstanciado de que votaram 41.313 eleitores no pleito e mais da metade produziram votos nulos, o que é bastante para anular o pleito na forma da lei eleitoral (Jornal da cidade número 27, ano 2, 11/1988, p. 2).

manifestar diante do espaço em que ocorrerá o cerimonial, havendo confronto entre os manifestantes e policiais, com um triste saldo de feridos. Pereira (2017) também declara que, rompendo uma tradição, o Bispo da cidade Dom Luís D' Andreia, demonstrando insatisfação com o despeito à vontade popular, não realiza a missa de ação de graças que sempre antecedia a posse do governante municipal. Essa missa contava com a participação do prefeito eleito, seus parentes e os seus aliados políticos; porém naquela manhã de janeiro de 1993, a celebração não fora realizada, revelando o clima de indignação que pairava no ar. O bispo só abriu as portas da igreja para prestar socorro aos feridos e às pessoas que, em meio à violência policial, buscavam refúgio e proteção física no espaço religioso.

A gestão de Sebastião Lopes é marcada por alguns conflitos com o funcionalismo em virtude da ausência de concessão de aumentos salariais, bem como acusações de desvio de verbas públicas, como se constata no excerto abaixo:

Em razão do prefeito municipal de Caxias, Sebastião Lopes de Sousa, não atender as solicitações feitas pela CPI, esta deliberou fixar um prazo de 5 dias para o prefeito prestar contas de sua administração. O documento faz considerações a respeito do Decreto Legislativo Nº 003/89 de 05/10/1989, que institui uma CPI para apurar, no prazo de dez dias, denúncias de corrupção e desvio de verbas do Poder Público por parte do prefeito (*Jornal O Pioneiro*, de 15 a 30/01/1990, p. 3).

O prefeito, destituído de apoio popular e desprovido de traquejo para realizar as alianças políticas na Câmara Municipal, teve uma denúncia de improbidade administrativa acolhida pela parte majoritária dos vereadores, sendo instalada uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) para investigar práticas de corrupção e desvio de verbas públicas. O processo avança e Sebastião Lopes, após dois anos de mandato, é afastado temporariamente de seu cargo. Para ficar à frente da Prefeitura de Caxias é designado um interventor: José de Sousa Teixeira, um antigo e constante aliado da oligarquia Sarney, ou seja, tudo continuava sob o controle do clã sarneísta.

Nas eleições de 1992, Paulo Marinho, após ganhar experiência legislativa como Deputado Federal e realizar alinhamentos com forças políticas nos âmbitos estadual e federal, consegue eleger-se com facilidade prefeito de Caxias. Pereira (2017) lembra que Marinho nunca se colocou como adversário de José Sarney, haja vista que mantinha uma consistente amizade com um dos filhos do líder político.

Também essa postura de não rivalizar com o patriarca da oligarquia que ditava as regras na política do Maranhão possuía a intenção de fomentar cada vez mais a consolidação de sua trajetória na vida pública com as “bênçãos” de José Sarney. Durante o seu governo, Paulo Marinho foi revelando algumas facetas até então desconhecidas pela população que o elegeu: o de mau pagador, atrasando, por algumas vezes, os proventos de funcionários públicos, como se pode averiguar no seguinte trecho de uma notícia jornalística:

Os professores da rede de ensino do município ameaçam parar suas atividades a partir da próxima semana caso o prefeito Paulo Marinho não reveja os índices de aumento salarial concedido à classe. O presidente do Sindicato dos Professores e demais servidores do município Prof. Manoel Felipe não entendem os critérios adotados pelo prefeito quando concedeu o que ele chama de falso reajuste. Outro fator que vem desagradando os servidores municipais é o atraso no pagamento que chega até 25 dias, causando defasagem do alto índice inflacionário existente (Jornal *Folha de Caxias*, 20/06/1993, p. 4).

O que se pode depreender do conteúdo inserido deste excerto é uma postura reativa dos professores frente aos aumentos salariais defasados e incompatíveis com a legislação trabalhista, bem como a demora de quase trinta dias no pagamento a funcionários da rede pública municipal. Esses procedimentos não se coadunavam com a imagem de benfeitor social, apresentada pelo então candidato Paulo Marinho quando em campanha eleitoral. O novo que ele dizia que representaria em sua gestão parece desaparecer e o que se constata, nas ações trazidas à baila no fragmento jornalístico, é a velha prática política oligárquica de descaso e insensibilidade para com a classe trabalhadora, aqui especialmente professores. Já no primeiro ano de seu mandato, o prefeito Marinho já enfrentava uma ameaça de greve; situação reveladora de que ele, passada a aura messiânica da sua eleição, não estava imune de ter contra si posturas de resistência e contestação a certas decisões vistas por alguns segmentos como inadequadas ou injustas.

Para difundir uma imagem de gestor eficiente e moderno, desconstruir os discursos dos críticos a seu mandato, além de realizar um marketing de otimização das ações da Prefeitura, Paulo Marinho serve-se do seu sistema de comunicação denominado Veneza, que, assim como o de José Sarney, tinha, em sua estrutura compositiva, uma rádio, uma TV e jornal local. A rádio Veneza, visando dialogar

cada vez mais com a juventude, chegou a promover gincanas culturais que mobilizavam a cidade toda. Integrantes do Grupo Teatral Sombras participaram de edições sob a nomeação de *Esquadrão Vermelho*, uma alusão ao fato de que grande parte dos artistas era filiada ou simpatizante ao PT e PCB cujas bandeiras eram vermelhas. Lembrando que tal participação de membros do GTS ocorrera nos anos antecedentes à eleição de Paulo Marinho, haja vista que o Sistema de Comunicação teve a fundação no ano de 1989 e foi um importante instrumento para a concretização dos propósitos políticos do seu proprietário.

No decurso de sua administração (1993-1996), o prefeito Paulo Marinho recebeu críticas de opositores por estes acharem que havia da parte do governante uma preocupação maior com obras que fossem vistas, como reformas e embelezamento de praças, jardins, espaços públicos, esquecendo-se de promover saltos verdadeiramente qualitativos na saúde, educação, oferta de emprego. As melhorias que ocorreram foram aquém das prometidas e não conseguiram de fato estabelecer uma guinada substancialmente positiva nas condições sociais do povo caxiense. Outro fator, também observado durante essa gestão, foram algumas acusações e processos por malversação do dinheiro público, como o desvio de 205 mil reais destinados pelo governo federal para gastos com a saúde pública em Caxias e que, “segundo auditoria do Ministério da Saúde, o dinheiro tinha sido gasto ilegalmente na compra de leite, sem licitação, na fazenda Estrela de propriedade de Maria Luísa, mãe de Paulo Marinho. O leite jamais chegou à prefeitura” (ARIOZA; CARNEIRO; MONNERAT, 2016, p. 1). Ou seja, o prefeito que se elegeu sob o manto da honestidade e lisura no trato da coisa pública teve o seu nome vinculado a práticas de corrupção e improbidade administrativa, inclusive com condenação judiciária. Acerca de Paulo Marinho e sua posição no cenário político de Caxias, Pereira (2017, p. 11) assevera: “Seja como membro governista seja como membro da oposição ele se tornou o principal líder político ligado a José Sarney na região. Sua figura é tida como emblemática, sendo para uns ‘herói’ e ‘manipulador’ para outros”.

Como a proposta desse subcapítulo é focalizar o contexto sociopolítico da cidade de Caxias, no período em que o Grupo Teatral Sombras empreendeu suas ações (1987-1995), finalizam-se aqui as considerações. O que se pode inferir perante as informações arregimentadas é que, tanto no contexto a nível estadual quanto municipal, as influências do grupo oligárquico que comandava a política do

estado se fizeram sentir na dinâmica administrativa da cidade de Caxias, interferindo, muitas vezes de forma não salutar, na vida cotidiana da população. A ausência de compromisso dos governantes com as causas legitimamente favorecedoras dos segmentos sociais mais pobres, as condutas corruptas e sustentadoras do *status quo* justificavam a opção por um teatro político e politizador que o Grupo Sombras envidou realizar na Caxias e no Maranhão dos anos de 1980 e 1990. Nos subcapítulos que seguem, dentro desse contexto aqui delineado, tem-se os enfoques a respeito dos espaços culturais caxienses em que a companhia dramática realizou suas apresentações artísticas.

### 3.3 Bardalação

O Bardalação foi um dos espaços culturais mais frequentados pelos integrantes do grupo Sombras, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, para as apresentações cênicas e encontros. De propriedade de uma das atrizes da companhia teatral caxiense, o local foi testemunha de momentos marcantes na trajetória dos jovens artistas. Edilene, a proprietária do bar em sociedade com a mãe, trabalhava em uma agência bancária e era uma das artistas mais dinâmicas na fase inicial do Sombras, atuando nos primeiros espetáculos encenados. Sobre a abertura do espaço Bardalação, ela afirma:

Próxima da casa em que a gente morava, na Rua Riachuelo, existia uma casa de esquina que possuía um espaço que dava para transformar em um ponto comercial. Minha mãe já tinha pensado em montar um comércio, só que a localização para comércio não dava. Devido ao movimento com o grupo Sombras e ao fato de a gente gostar de se reunir, estar junto conversando, ouvindo música, discutindo, trocando ideias, eu disse: - Mãe, vamos abrir aqui um espaço de encontro, um barzinho; não um bar qualquer para passar qualquer um para vir beber, mas sim um local que seja gostoso, aconchegante (Entrevista de Edneide Maria Silva Assunção em 20/01/2018).

Como se pode perceber, pelo teor da fala acima registrada, o surgimento do Bardalação foi motivado pelo desejo da jovem proprietária de ter um local acolhedor e aprazível, em que os seus colegas de fazer artístico pudessem se reunir; um espaço que possibilitaria uma aproximação afetiva mais acentuada entre os que compunham o Sombras; na outra vertente, o bar seria, ainda, um negócio,

como a mãe desejava, que iria estabelecer uma complementação de renda familiar. Ao dizer que o bar não seria para qualquer um, Edneide Assunção<sup>17</sup> refere-se ao fato de que lá não seria frequentado apenas por pessoas que desejassem consumir bebidas alcoólicas, mas por quem quisesse ter acesso a momentos de encontros amistosos, de diálogos envolventes e também apreciação de atividades artísticas. O Bardalação possuía um forte viés cultural, haja vista que, durante a sua existência, várias apresentações artísticas foram realizadas, dentre elas as encenações de curta extensão de atores do grupo Sombras. Eles declamavam, de forma dramatizada, textos poéticos. Havia um concurso de poesias promovido pelo bar, como é informado a seguir:

Eu disse: -Já que estamos aqui nesse momento ouvindo música ao vivo, vamos fazer um concurso de poesia. Aqui tem tanto gente boa, tanto gente que gosta, que tem talento (...) Quando resolvemos fazer o concurso, tentamos fazer a coisa bem arrumadinha, bem organizada; eu acho que foram três pessoas que pedimos para analisarem as poesias. No dia de divulgar o concurso, fizemos uma apresentação. Algumas poesias, ao serem recitadas, eram dramatizadas, então foram feitas as dramatizações (Entrevista de Edneide Maria da Silva Assunção em 20/01/2018).

Diante do trilho cultural que o Bardalação desejava percorrer, após as participações musicais de cantores e grupos caxienses, que embalavam, com talento artístico, as noites no espaço, ficou decidido que a poesia também teria sua vez. Por saber que a poesia era uma arte arraigada na história da literatura de Caxias, tendo-se um número expressivo de pessoas que escreviam essa modalidade de texto, seguindo o legado dos grandes literatos do passado, a proprietária do bar resolveu organizar um concurso de poesia. Constituíam-se também em uma forma de divulgar os talentos literários existentes na cidade e de aproximar, por intermédio das declamações feitas por atores, as artes cênicas da literatura. As poesias inscritas no concurso eram apresentadas com um tratamento teatral, no qual os atores do Sombras estudavam os textos para constatar de que forma poderiam ser declamados cenicamente. Eram verificadas e ensaiadas as

---

<sup>17</sup> A proprietária do Bardalação, no período de fundação do bar, era solteira, trabalhava como bancária em uma instituição financeira privada e integrava o grupo de jovens da igreja de sua paróquia. Nesse grupo, ela estava sempre participando de encenações de teor religioso. Foi observando uma dessas dramatizações que integrantes do Grupo Sombras realizaram o convite para que ela fizesse parte da companhia cênica; convite que fora prontamente aceito.

movimentações corporais e entonações mais afinadas com as nuances expressivas dos poemas. Abaixo, seguem fotos de algumas teatralizações de poemas:

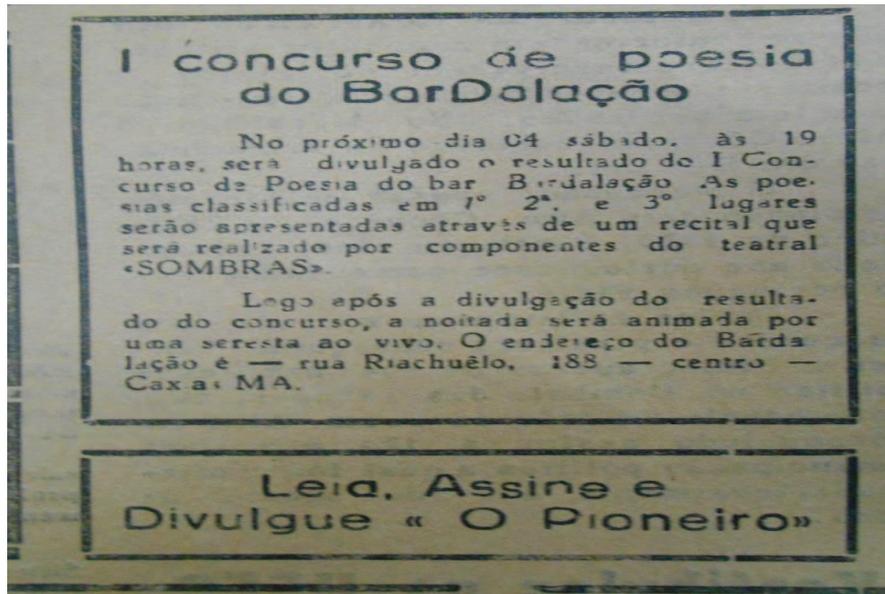
**Imagens 2 e 3:** Grupo Teatral Sombras dramatizando poemas no Concurso de Poesias.



**Fonte:** Acervo pessoal da proprietária do Bardalação Edneide Maria Silva Assunção.

O concurso de poesias organizado pelo Bardalação buscava primar pela seriedade, convidando para serem julgadores professores da área das Letras e escritores renomados da cidade. O desejo era de que o resultado fosse o mais justo possível e que, de fato, fossem ganhadores os que compusessem os melhores poemas. Tencionando-se mostrar um caráter organizativo e difundir que se estava promovendo um evento compromissado com a cultura literária caxiense, o concurso era divulgado em um dos jornais que circulava na cidade. No teor dessa divulgação, era registada inclusive a realização pelo GTS das recitações teatralizadas dos textos poéticos melhor classificados, como se pode averiguar no anúncio jornalístico que segue:

**Imagem 4:** Anúncio jornalístico sobre o I Concurso de poesia



**Fonte:** Jornal *O Pioneiro*. Ano XXVIII. Nº 777. Caxias-MA, 28/07/1990.

O Grupo Sombras, em virtude do restrito espaço físico que dispunha o bar para as apresentações artísticas, não chegou a encenar peças, pois elas, por conta do considerável número de personagens, exigiam um palco mais amplo para a organização cenográfica e movimentação dos atores. No entanto, como se pode perceber pelas imagens 2 e 3, a arte de representar não foi deixada de lado, encontrando-se, na declamação dramatizada de poesias, um recurso de divulgação do trabalho desenvolvido pela companhia teatral. O concurso de textos poemáticos oportunizava aos integrantes do Sombras exercerem a criatividade e soluções dramáticas em uma outra vertente de texto literário, distinta da peça teatral, mas passível de ser vertida para a linguagem cênica: a poesia. Pode-se declarar que essa prática<sup>18</sup> de encenar os textos poéticos possibilitava à companhia cênica

<sup>18</sup> A palavra prática, usada aqui e ao longo da tese para se referir a ações ou condutas realizadas pelo GTS, está vinculada à ideia concebida por Certeau (2008, p. 41), em que as práticas são constituídas por “maneiras de fazer” (...) pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural”. Ou seja, dentro desse viés conceitual, os praticantes ressignificam ou transformam uma condição que está dada ou imposta para atingir outros patamares que se alinham aos objetivos almejados. De acordo com as circunstâncias apresentadas, as práticas vão ganhando contornos distintos, pois elas estarão respondendo ao enquadramento condicional em que o indivíduo ou grupo se encontram. Correlacionando essas afirmações às práticas adotadas pelo Grupo Teatral Sombras, pode-se inferir que elas se diversificavam de acordo com os aspectos contextuais circundantes e com os intentos que se desejava alcançar, como: divulgação do grupo e suas ações (Poesias sobre o Sombras em jornais, anúncios das apresentações também em jornais, encenações em concursos de textos poéticos, participações em gincanas e outros eventos públicos, etc), aprimoramento da formação artística e intelectual (Participação em cursos e oficinas de artes

exercitar outras possibilidades de dramatização, diferenciadas da representação de uma peça teatral que é elaborada para ganhar vida nos palcos, o que não se constitui no objetivo original da poesia. A desafiadora ação de teatralizar esse gênero literário faria com que os atores ampliassem as suas habilidades cênicas e adquirissem um arcabouço dramático cada vez mais diverso, fazendo com que os artistas tonassem-se mais seguros, criativos e desenvoltos no palco.

Na esfera dos números artísticos que foram atrações no Bardalação e que merecem destaque, tem-se o seguinte relato:

Teve um dia lá no bar em que a gente fez um evento; houve um momento que eu conheci ou soube que tinham umas *drag queens* aqui na cidade que eram lá de Teresina; parece que eles estavam passando ou vinham passando fazendo shows. Nós achamos interessante fazer um dia de movimento no bar, porque eles têm um trabalho artístico. Então eles faziam a dublagem de músicas interpretando. Foi um dia que deu muita gente no bar. Nós estávamos valorizando o trabalho deles, independente de questões de preconceito, valorizando o artista (Entrevista de Edneide Maria da Silva Assunção em 20/01/2018).

Essa fala traz a lume uma ocorrência bem diferenciada no que refere às apresentações performáticas realizadas nos ambientes festivos de Caxias no final dos anos de 1980. A proprietária do Bardalação entendia que os artistas transformistas eram uma atração afinada com o propósito de valorização da diversidade de manifestações artísticas, além de despertar o interesse dos espectadores. Realmente, como atesta um dos trechos do depoimento, um bom número de pessoas compareceu ao bar para prestigiar esse momento de performance dos transformistas, talvez movidos pela curiosidade de assistir a um número musical incomum em Caxias.

---

cênicas, realização de leituras com posteriores discussões, etc.), entre outros propósitos. Certeau (2008) interliga as práticas, no contexto sociocultural, às maneiras de fazer que são usadas pelos desprovidos de poder econômico, numa postura contraposta às imposições deflagradas pelos definidores das condições política e econômica. Segundo Franco e Oliveira (2016, p. 6): “É no cotidiano que as disputas se estabelecem e que devem ser vencidas pelas práticas formando uma rede de ‘antidisciplina’ ao que nos é imposto no cotidiano”. O GTS, em suas práticas, tencionou, como se poderá averiguar no transcórre dessa tese, assumir uma conduta de ‘antidisciplina’ ao servir-se da arte teatral não de maneira conformista, mas sim contestatória aos mandos sociopolíticos vigentes nas décadas de 1980 e 1990.

**Imagem 5:** Artista transformista apresentando-se no Bardalação.



**Fonte:** Acervo pessoal da proprietária do Bardalação Edneide Maria Silva Assunção.

O bar, em virtude do trabalho como bancária da dirigente, abria, com frequência, aos finais de semana e tinha entre os seus frequentadores professores e alunos da Universidade Estadual do Maranhão, pólo Caxias. Provavelmente, a característica de ser um bar que era também palco de apresentações culturais tenha sido um chamariz para que docentes e alunos universitários fossem assíduos frequentadores do ambiente. Outro aspecto destacado pela entrevistada é a preferência que havia por um repertório de canções da Música Popular Brasileira, compatibilizando-se com o intuito de colocar em destaque a cultura e arte nacionais de qualidade. Cantores e músicos locais interpretavam sucessos da MPB, também reconhecidos pela qualidade nas letras e melodia. Geralmente, as apresentações se compunham de voz e violão, concedendo ao espaço uma atmosfera de acolhimento. Segue uma foto de uma apresentação musical ocorrida no Bardalação:

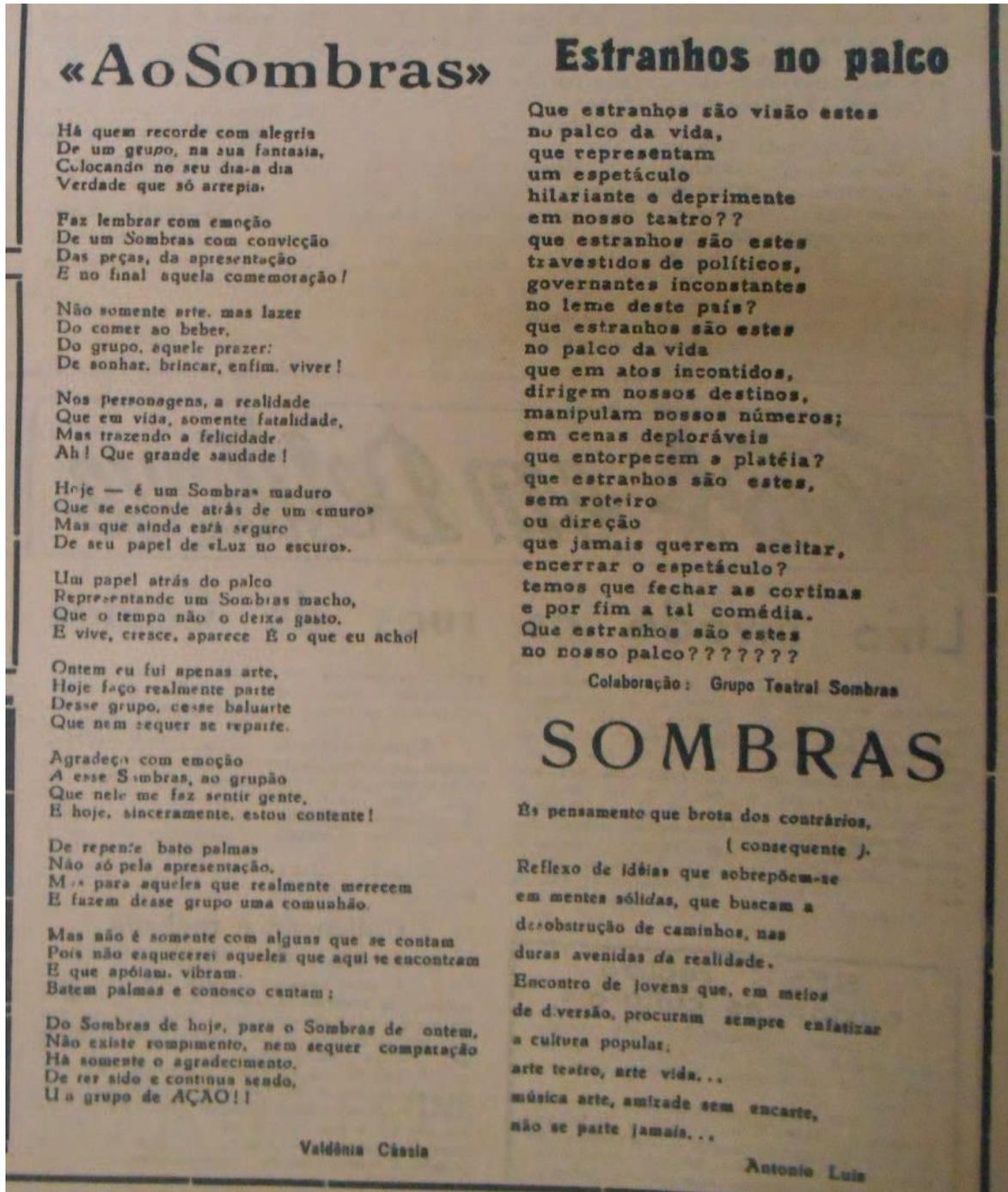
**Imagem 6:** Apresentação musical de voz e violão no Bardalação.



**Fonte:** Acervo pessoal da proprietária do Bardalação Edneide Maria Silva Assunção.

O bar possuía um mural no qual ficavam expostos textos produzidos pelos frequentadores; lá estavam algumas poesias escritas por integrantes do Grupo Teatral Sombras, o que demonstrava que, alguns dos atores, também apreciavam a arte de escrever poemas. Para ilustrar essa outra vertente de componentes da companhia dramática caxiense, tem-se uma página de um jornal de Caxias com o registro de poesias elaboradas pelos artistas do GTS:

Imagem 7: Página de jornal contendo poemas produzidos pelos artistas do GTS.



Fonte: Jornal O Pioneiro. Ano XXVIII. Nº 786. Caxias-MA, 24/11/ 1990, p. 2.

O poema (*Estranhos no palco*, de autoria coletiva) inicia com uma interpelação sobre quem são esses estranhos que no palco da vida encenam um “espetáculo deprimente e hilariante”; a estranheza em relação a esses falsos atores reside no fato de que a digna função de interpretar é utilizada por eles para enganar, ludibriar em favorecimento próprio e em detrimento a outrem. O texto possui a crítica

sociopolítica como temática, sendo designados de estranhos os políticos (“travestidos de políticos”) e governantes (“governantes inconstantes”) que, em suas ações perversas (“atos incontidos”), dirigem “os nossos destinos”. Eles “manipulam nossos números”, ou seja, falseiam dados, informações, tramam situações para tirarem vantagem, muitas vezes, com procedimentos corruptos e prejudiciais ao bem estar social (“cenas deploráveis”).

Esses estranhos de que fala o poema desejam a manutenção no poder, a permanência da governança em suas mãos; não querem deixar que isso mude (“jamais querem aceitar terminar o espetáculo”). Para essa imutabilidade do *satus quo*, não medem esforços, servem-se de diversas estratégias quase sempre ardis. Eles são pseudo-atores com más intenções no referente à proteção dos interesses públicos, preocupam-se com a manutenção de suas benesses, por isso representam um espetáculo desfavorável para a parte numericamente majoritária da população brasileira (“entorpecem a plateia”). Pode-se dizer que o poema revela a linha ideológica adotada pelo GTS, na qual o viés de criticidade e contestação ao poder vigente é um dos motes precípuos. O ideário político adotado pelo Sombras de contraposição às iniquidades dos mandatários do poder é emanado no teor do texto poemático.

O poema *Ao Sombras*, escrito por Valdênia Cássia, constitui-se em uma exposição das suas impressões sobre a representatividade do grupo teatral do qual fazia parte. Em um primeiro momento, é trazido o tom memorialístico do período em que a autora era apenas uma expectadora, admiradora do trabalho apresentado pelo GTS (“Há quem recorde com alegria/ De um grupo, na sua fantasia”). Ela relata os momentos em que presenciava as encenações dos espetáculos, finalizando com a confraternização dos atores no palco (“Faz lembrar das peças, da apresentação/ E no final aquela comemoração”). O poema prossegue com a voz lírica declarando que via, naquelas realizações dramáticas do Sombras, a mescla do fazer artístico com a diversão e prazer, envolta por uma aura de ludicidade (“Não somente arte, mas lazer/ De sonhar, brincar, viver”). É ressaltado que, em cena, eram vistos, por intermédio da movimentação das personagens, o diálogo com aspectos reais, vivenciados ou observados na vida cotidiana (“Nos personagens, a realidade”). Essa constatação ilustra o compromisso que a companhia dramática possuía em levar para os palcos um repertório de peças tematizadoras de problemas sociopolíticos que afligiam a população mais desguarnecida economicamente.

O texto poemático segue mencionando o amadurecimento da companhia cênica com a convicção de seu importante papel como representante da arte de conscientização junto aos espectadores caxienses (“Hoje é um Sombras maduro/Seguro de seu papel de Luz no escuro”). Pode-se inferir que, para Valdênia, o grupo estaria convicto e determinado em sua intenção de iluminar a capacidade de reflexão crítica do público, ampliar a consciência sobre as mazelas sociais e iniquidades políticas. Na parte seguinte, a antes espectadora torna-se integrante do GTS e manifesta o seu contentamento perante essa condição (“Hoje realmente faço parte/ Desse grupo, desse baluarte”). Tem-se um agradecimento pela contribuição do grupo teatral para a sua formação humana e crescimento pessoal (“Agradeço, com emoção, ao Sombras! Que me fez sentir gente”). Percebe-se aqui o reconhecimento que Valdênia direciona ao Sombras por ter concedido a ela a possibilidade de, por intermédio da arte teatral avançar qualitativamente na sua condição de ser humano pensante e de cidadã (“me fez sentir gente”). O poema culmina com a exaltação da capacidade de agir, atuar, de querer transformar consciências, algo que mobiliza o grupo (“Há somente o agradecimento/ De ter sido e continuar sendo um grupo de AÇÃO”).

O terceiro texto (*Sombras*), de Antônio Luís, tenta estabelecer em versos uma espécie de conceito sobre o que seria o Grupo Sombras (“Encontro de jovens” que buscavam valorizar a cultura popular”). Ele destaca a diversidade de ideias existentes na companhia (“pensamento que brota dos contrários”), sendo que essas diferenças de opiniões levariam a discussões necessárias para se chegar a uma síntese de ideias (“reflexo de ideias que sobrepõem-se”). O autor também destaca o fato de os artistas do GTS serem pessoas com boa sagacidade de raciocínio, reflexão e criação, encontrando soluções para sanar as problemáticas que fossem surgindo no itinerário funcional do grupo (“Mentes sólidas que buscam a/ Desobstrução dos caminhos/ Nas duras avenidas da realidade”). Ainda pode-se inferir desse trecho que, diante das dificuldades (“duras avenidas da realidade”), a companhia não sucumbe e mobiliza-se em busca de resoluções dos óbices interpostos (“desobstrução dos caminhos”). Tem-se, também, a visão inserida no texto do substancial valor que a arte teatral possui no âmbito cultural e no processo humanizador do indivíduo (“Arte teatro, arte vida”); a atividade artística de vinculação do GTS refletiria na melhoria das condutas de vida dos que compunham a companhia dramática caxiense (“arte vida”). No desfecho do texto, são enfatizados

os laços de amizade que circundavam os componentes do Sombras (“amizade, sem encarte, não se parte jamais”). O sentido de grupo estaria também associado com o afeto construído e desenvolvido cotidianamente nos encontros entre os membros desse coletivo cênico.

É cabível ressaltar que a produção e veiculação dos textos poéticos em jornal delineia-se como uma forma de divulgar ou confirmar a existência do grupo dramático junto à comunidade caxiense, sendo, pelos escritores, ressaltadas as qualidades positivas do GTS. Pode-se inferir a intencionalidade de que, para os leitores dos poemas, sobressaia-se a imagem de um coletivo artístico constituído por pessoas unidas pela crença no potencial educativo e transformador da arte teatral. Também se verifica que essa ação, envolvendo a produção poemática, integra um processo de reforço de afinidades e sentidos humano/artístico que interligam os constituintes do Sombras.

O Bardalação configurou-se em um espaço possibilitador de demonstrações de talentos em variadas vertentes das artes (literatura, música, dublagem, teatro). Não era apenas um ambiente em que as pessoas iam para tomar bebidas e conversarem, embora obviamente isso também fizesse parte da dinâmica funcional do bar, porém era a vocação para se constituir em um espaço cultural que realmente o coloca no patamar diferenciado dos bares existentes em Caxias. Exatamente por ser um empreendimento inovador na cidade não era certo que conseguisse lograr êxito, mas acabou se tornando um ambiente de referência para os caxienses.

### **3.4 SESC/ Caxias**

Antes de realizar informações sobre o SESC/ Caxias, é de bom alvitre registrar algumas breves considerações a respeito do SESC<sup>19</sup> no Brasil, haja vista a importância cultural que essa instituição possui no país. O Serviço Social do Comércio (SESC) é uma entidade de cunho privado, cuja criação efetivou-se em 1946 pelo setor empresarial vinculado ao comércio de bens, serviços e turismo. As ações do órgão estão direcionadas, principalmente, para atendimento aos comerciários e

---

<sup>19</sup> Para saber mais sobre o SESC e sua história, consultar a seguinte referência: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. A criação do Sesi e do Sesc: do enquadramento da preguiça à produtividade do ócio. Dissertação de História. UNICAMP/SP, 1963.

seus familiares, porém também abarca, com suas atividades e serviços, a comunidade em geral. A atuação no SESC tem sua ocorrência nos âmbitos da Educação, Saúde, Lazer, Cultura e Assistência. No referente à vertente cultural sesquiana pode-se declarar:

A trajetória do Sesc no campo da cultura é o que se denomina uma atuação exemplar, tornando-se hoje o que talvez seja a maior estrutura cultural do país, do ponto de vista da sua presença, abrangência, permeabilidade e capilaridade. Os dados referentes às ações realizadas em 2014 evidenciam um panorama expressivo: 22.711 exposições em Cinema; 16.518 apresentações em Música; 25.611 em Artes Cênicas; 13.701 eventos em Literatura; e 4.947 exposições em Artes Visuais (CAPETO; MUNIZ, 2015, p. 7).

Como se pode averiguar pelos dados supra registrados, o SESC tem uma atuação consistente e de grande relevância em todo o país quando se fala de ações culturais e artísticas, configurando-se, atualmente, como um dos mais destacáveis espaços promotores de cultura. Os números são bem representativos da importância que a instituição concede à área da arte e da cultura, o que demonstra a contribuição efetiva que o órgão estabelece nesses âmbitos. Aqui, por afinidade com o objeto de pesquisa dessa tese: um grupo teatral, há de se destacar as 25.611 apresentações no viés das artes cênicas ocorridas em 2014, algo de expressividade inequívoca e que atesta o compromisso do SESC com as manifestações artísticas. Acerca da visão de arte que norteia a instituição em sua dinâmica de ações, eis o que se declara:

É possível impactar a sociedade por meio da ação em cultura? Em que as opções em cultura do Sesc se diferenciam (ou devem se diferenciar) daquelas feitas por outras instituições? As respostas a essas questões têm conformado uma ação em cultura que busca proporcionar a aproximação entre os diferentes estratos sociais e a produção artística, entendendo arte como algo de natureza subjetiva e como resultado do desenvolvimento da sensibilidade humana em consonância com os diferentes contextos sociais de cada momento histórico: a arte em seu sentido social e como forma singular de comunicação (CAPETO; MUNIZ, 2015, p. 11).

A arte é concebida pelo SESC como um produção oriunda da sensibilidade e criatividade humana que precisa ser acessível aos mais variados segmentos sociais, estabelecendo com eles uma interação e experiência enriquecedoras e, por vezes, inspiradoras. A arte, dentro das atividades promovidas

pelo SESC, não é concebida de forma apartada do seio social, mas sim como dele resultante, uma vez que o artista faz parte desse contexto e dele recebe influências. Em seus projetos e programações artísticas, a entidade busca privilegiar a produção artística nacional no intento de valorizar, incentivar e difundir a arte produzida no país. É importante ressaltar que a instituição oferece, de forma frequente, cursos e oficinas focadas em diferentes modalidades da arte, como teatro, pintura, música, dança, ação contributiva para a formação de novos artistas brasileiros.

No que se refere ao núcleo do Serviço Social do Comércio em Caxias, ele foi nomeado como Centro de Atividades Arnaldo Ferreira, tendo sua inauguração deflagrada no dia 11 de maio de 1958. A partir dessa data, estava iniciada a trajetória de um dos mais importantes espaços culturais caxienses, no qual o Grupo Sombras se apresentou por diversas vezes, com o registro de ter sido no SESC que se efetivou a primeira encenação do grupo, com a peça *A Feira*, de Lourdes Ramalho. O espetáculo foi apresentado em 1988, em meio às comemorações alusivas aos cem anos da assinatura da Lei Áurea. Abaixo, tem-se uma foto de encenação da peça em foco:

**Imagem 8:** Atores do Grupo Teatral Sombras encenando, no SESC, a peça *A feira*.



**Fonte:** Acervo pessoal de Solange Morais, integrante do Grupo Sombras.

Trazendo alguns informes sobre o evento de inauguração do SESC, Lindoso (1996, p. 24) declara:

Após os discursos houve a realização da “Hora da Arte”, como exposições de trabalhos dos alunos da Escola Técnica, um almoço e um baile, que teve início às 20 horas do dia 11 de maio de 1958. A partir desse dia o centro recebeu o nome de Arnaldo Ferreira, Presidente da Associação Comercial do Maranhão por vários anos, membro da Academia Maranhense de Letras e pessoa de grande projeção nos círculos comerciais, intelectuais e sociais de São Luís.

É cabível observar, no relato acima, a participação de alunos na festividade inaugural; os discentes tiveram a oportunidade de realizar a socialização de suas produções designadas como artísticas, que provavelmente deveriam ser desenhos e pinturas, o que acenava com a possibilidade de que a arte e a educação teriam um lugar nas atividades desenvolvidas pelo SESC-Caxias. Outro ponto a destacar refere-se às credenciais de Arnaldo César Ferreira cujo nome batizou a unidade caxiense do SESC. Ele é descrito, além de empresário, como um intelectual que integrava uma das mais proeminentes representações culturais do Maranhão: a Academia Maranhense de Letras. Na figura de Arnaldo César, tinha-se a junção do comércio com a cultura, dois pilares inclusos na descrição do SESC-Caxias, contida no Programa de Trabalho do SESC- Maranhão: “O SESC Caxias é a mais antiga Unidade Operacional em atividade e desenvolve um trabalho qualificado no município de Caxias, com ações nas áreas da educação, saúde, cultura e lazer que beneficiam comerciários, dependentes e à comunidade” (LINDOSO, 1996, p. 19).

As primeiras ações dinamizadas pela unidade sesquiana de Caxias foram no âmbito do ensino, com a oferta de cursos em diversas áreas; o primeiro foi de Corte e Costura, posteriormente foram realizados cursos na Arte Culinária, Enfermagem do Lar, Confeito de Bolos e Trabalhos Manuais. Como se pode perceber, todos basicamente focados na formação da dona de casa com suas prendas domésticas, haja vista que, nesse período, final da década de 1950 e início dos anos 1960, não se tinha quase a presença de homens em cursos dessa natureza. Para o público masculino, a entidade organizava jogos de futebol de salão, resultando na formação em um time de futebol denominado de SESC Sport Clube.

Uma das iniciativas do Centro de Atividades Arnaldo César foi a abertura de uma biblioteca disponível para uso dos associados e da comunidade em geral. Os livros e periódicos constituintes do acervo poderiam ser acessados não somente

pelos comerciários e seus dependentes, mas também por qualquer pessoa que não tivesse vínculo com a instituição. Era uma alternativa de espaço democrático de leitura e pesquisa para os que necessitassem realizar ampliação intelectual e cultural. No interior de ações alicerçadas na formação de leitores, foi organizada, posteriormente, a Feira de Livros, cuja descrição é feita a seguir:

A Feira de Livros Infantis, iniciada em 1990 em Caxias, foi criada como alternativa complementar ao ambiente escolar, a feira procura difundir o gosto pela leitura junto aos alunos de escolas públicas e particulares do primeiro grau menor, crianças Recreação Infantil, professores, pais, educadores, comerciários e pessoas interessadas no assunto, por meio de ações socioculturais (LINDOSO, 1996, p. 47).

A Feira de Livros era, e ainda é, constituída por uma gama de atividades articuladas em torno do objetivo de estimular a adoção do ato de ler como uma prática constante. Dentre as ações que comumente são instituídas nesse evento, podem-se destacar a exposição de livros destinados a crianças, narrativas realizadas por fantoches e por contadores de histórias, rodas de leituras, dramatizações de contos e fábulas infantis, painéis com ilustrações de obras, oficinas de leitura e produções de textos, recreação com cantigas de roda e coreografias animadas por músicas que têm os infantes como público alvo. Durante a Feira que se prolonga por uma semana, várias escolas comparecem conduzindo os pequenos alunos para tomarem parte do evento e terem acesso à programação que se delineia na esfera de suscitar nos infantes o prazer no ato de ler.

Algumas ações culturais, estabelecidas pelo SESC ao longo de sua existência, foram direcionadas ao idoso, atendendo, assim, a diversidade do público. O início dessa fase instituída pela entidade é comentada a seguir:

Em 1989, o SESC deu início à criação do seu grupo da 3ª idade. O Plano propunha a criação de um grupo frequentado por comerciários ou usuários de ambos os sexos, a partir dos 50 anos de idade, com o objetivo de promover o relacionamento social entre os participantes, bem como preencher o tempo livre dos idosos com atividades que pudessem oferecer-lhes ao mesmo tempo descontração e lazer (LINDOSO, 1996, p. 49).

Uma curiosidade digna de ser ressaltada é que, segundo o que foi informado acima, pessoas a partir dos 50 anos estariam inclusas na categoria de

idosos. Verifica-se que o intento consistia em oferecer aos que possuíam mais idade alternativas de socialização com seus pares, tendo acesso a atividades culturais e de lazer, afugentando uma maléfica ociosidade e solidão que poderiam levar à tristeza e até mesmo à depressão. Nas programações eram inseridas viagens turísticas, aulas de dança, de teatro, de coral, de pintura e artesanato, organização de quadrilhas compostas só pelos idosos.

O SESC, principalmente a partir dos anos de 1980, estabeleceu o desenvolvimento de oficinas de teatro, responsáveis pela formação de vários atores na cidade de Caxias, que posteriormente formariam grupos cênicos. Essas oficinas contaram, inclusive, com a presença de atores nacionalmente renomados como a atriz e diretora Maria Pompeu. Os cursos eram ministrados por atores com experiência nos palcos, sendo que, em algumas ocasiões, atores do Grupo Sombras, como Luís de Carlos e Francinaldo Morais, foram ministrantes, transmitindo os seus conhecimentos para novas gerações de atores. Sempre os cursos culminavam com a montagem de uma peça teatral ou de esquetes que eram apresentados no auditório da instituição.

No final da década de 1980 e até metade da década de 1990, ocorreram seis edições da Feira de Arte, “um espaço aberto aos artistas da terra para a exposição de seus trabalhos nas áreas das artes plásticas, artesanato, literatura e pintura” (LINDOSO, 1996, p. 52). A Feira possuía como objetivo lançar luz às produções artísticas locais, dando visibilidade às diversas manifestações da arte de naturalidade caxiense, revelando a riqueza cultural que, muitas vezes, encontravam-se invisíveis aos olhos de uma considerável parte da população. Segue um trecho de um jornal local que focaliza algumas das atrações que foram constituintes da II Feira de Arte, ocorrida em 1989:

Na manhã do dia 25, em frente da sede social já se encontrava armado um minicirco onde foram apresentados teatro de fantoches, balé infantil, karatê, calouros e palhaços. À tarde, foi a vez das sessões de vídeo com o filme “A ópera do Malandro”, logo mais à noite terá a apresentação da peça “Mundaú: a lagoa assassinada”, apresentada pelo grupo Sombras” (Jornal *O Pioneiro*, maio/ 1990, p. 2).

Além dessas atividades, também era comum, no decurso do evento, ocorrerem: exposição de pinturas e de livros escritos por autores caxienses,

lançamento de obras desses literatos, sarau de poesia, mostra de filmes, apresentações de grupos de danças típicas da cultura caxiense e nordestina. Havia um compromisso especial da Feira com as manifestações culturais pertencentes à cidade, com o intento de propiciar à população, principalmente aos jovens, um olhar valorativo sobre elas. Cabe destacar, na programação da Feira de 1989, a participação do Grupo Sombras, encenando a peça *Mundaú: a lagoa assassinada*, do escritor alagoano Pedro Onofre. O texto pauta-se nas ações ambicionistas de empresários que, visando majorar cada vez mais os lucros, agridem o meio ambiente, afetando prejudicialmente a vida da população carente.

A companhia cênica Sombras participou de vários momentos de comemoração organizados pelo SESC, dentre os quais podem ser ressaltados os alusivos ao Dia da Mulher e à Abolição da Escravatura. Em relação às festividades do Dia Internacional da Mulher, a diretora da entidade solicitou à direção do Grupo Sombras que preparasse uma encenação para ser apresentada nessa ocasião. Os diretores então resolveram, na perspectiva de produzir o espetáculo requerido, designar uma missão teatral para um grupo de jovens pleiteantes de ingresso no GTS, como é relatado por uma das atrizes:

Foi colocada para nós que ia ter uma apresentação do dia 08 de março em comemoração ao Dia da Mulher; só que, nessa apresentação, todas nós iríamos representar cada uma um tipo de mulher, que na sociedade sofreu alguma injustiça, que tinha alguma atividade política ou lutava por direitos, dona de casa; enfim, alguma representação de mulher. Aí deram uma missão para nós que era construir a própria história daquela personagem, criar um enredo que contasse realmente a história de vida (Entrevista de Solange Santana Guimarães Moraes em 30/07/2018).

As atrizes teriam que produzir o próprio texto que iriam encenar, estabelecendo um relato de acordo com o perfil de mulher a ser interpretado, sendo eles, segundo a entrevistada: ex-presidiária, prostituta, ativista política, empregada doméstica, dona de casa. A dramatização ocorreu sobre a carroceria de um caminhão, o que facilitava a visualização do público; por vez, cada uma das atrizes vinha e efetivava a sua teatralização. Uma curiosidade, destacada por Solange Moraes (2018) é o fato de que integrantes do Sombras se misturaram à plateia para verificar a recepção dos espectadores, sendo ouvidas falas em que as pessoas demonstravam acreditar na veracidade do que estava sendo informado pelas

atrizes. Alguns lamentavam-se das desventuras vividas por aquelas mulheres tão jovens. Era a constatação de que as intérpretes foram muito convincentes em suas atuações dramáticas.

No atinente à participação na programação celebrativa ao 13 de maio, além da já mencionada dramatização do texto *A feira*, ocorrida em 1988, houve a teatralização do poema *Navio Negreiro* (1880), de Castro Alves; obra em que ressoa a voz abolicionista em versos e rimas, denunciando as barbáries a que eram submetidos os negros arrancados de terras africanas e embarcados sob açoites em navios negreiros com destino ao Brasil. O GTS, em um trabalho de composição, sem uso de cenários, firma-se no ato de expressar a dramaticidade do texto com veracidade emotiva na voz, nos gestos, na linguagem corporal.

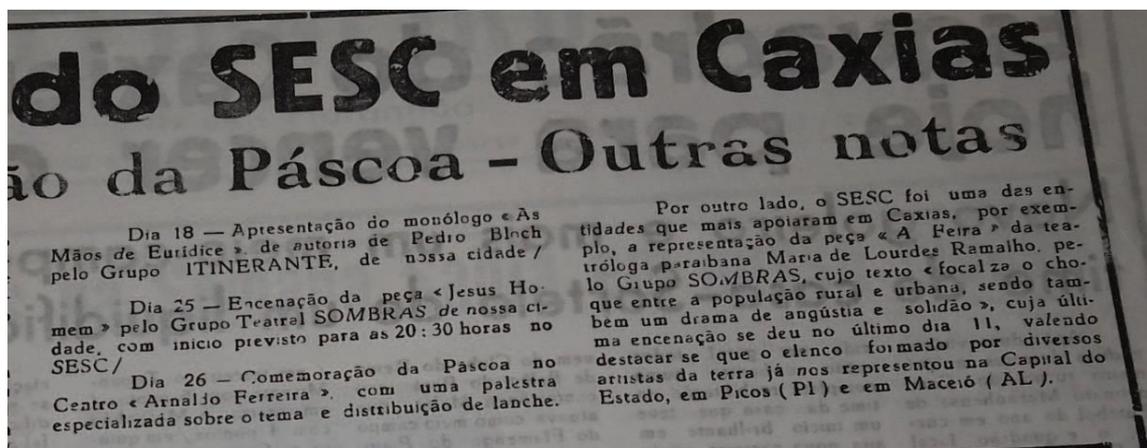
Um momento que vale a pena ser enfatizado é a ocorrência do primeiro monólogo teatral apresentado no SESC/ Caxias em 1987; o texto, de autoria de Pedro Bloch, era representado pelo ator caxiense Ribamar Araújo, que chegara a sua terra natal desejoso de colocar em prática o que havia aprendido em cursos de teatro na cidade de São Paulo. É o próprio ator que informa em trecho de uma entrevista:

Fui a primeira pessoa a montar um monólogo em Caxias, fiquei dois anos com esse monólogo; dois anos fazendo *As Mãos de Eurídice*. Fazia o espetáculo na sexta no SESC; uma pessoa que deve ser citada nesse movimento todo é a Dona Martinha, ela foi muito importante; sem o apoio de Dona Martinha eu acho que aquele movimento não tinha acontecido porque ela agregou todo aquele pessoal em torno dela fazendo espetáculo no SESC, pagando cachê e isso era importante (Entrevista de José Ribamar Araújo Oliveira em 05/02/2017).

O SESC, ao colocar em cartaz a peça de Pedro Bloch, e Ribamar, ao encená-la, foram pioneiros na dramaturgia caxiense, haja vista que, até aquele momento, um monólogo ainda não havia sido apresentado nos palcos de Caxias. No trecho da entrevista, Ribamar Araújo faz questão de ressaltar a atuação decisiva de Martinha Cruz, diretora do SESC nas décadas de 1980 e 1990, para a difusão das artes cênicas em Caxias nesse período. Ela apoiou os artistas, convidando-os e disponibilizando o espaço do SESC para que realizassem os seus trabalhos, pagando-lhes, numa postura de reconhecimento a quem fazia arte, um cachê. Martinha Cruz fez do SESC/ Caxias, na função de gestora, um ambiente em que as ações dinamizadas tinham a cultura e a arte locais como protagonistas.

Outra ocasião em que o teatro Sombras, com um novo espetáculo apresentou-se no SESC foi na programação em Comemoração à Páscoa no ano de 1989, como se pode constatar na notícia do jornal que segue:

**Imagem 9:** Nota jornalística sobre a participação do Sombras em evento do SESC.



**Fonte:** Jornal *O Pioneiro*. Ano XXVII. Nº 736. Caxias-MA, 23/03/1989, p. 2.

O Teatro Itinerante, cujo informe do jornal notifica que irá apresentar o monólogo *As mãos de Eurídice*, era coordenado por Ribamar Araújo, ator que também compunha o elenco da peça *Jesus Homem*, encenada pelo Grupo Sombras no evento do SESC. Havia um salutar intercâmbio artístico entre as duas companhias; algumas vezes, artistas do Sombras participaram de produções do Teatro Itinerante e vice-versa, indicando uma integração em prol do fortalecimento do teatro caxiense. No excerto jornalístico apresentado, é feita menção à apresentação da peça *A feira* do Grupo Sombras, ocorrido em 1988, com um breve resumo do enredo e ressaltando o apoio que o SESC estava dando às artes em Caxias. Outro informe interessante sobre a companhia dramática em foco refere-se à participação do grupo em festivais de teatro ocorridos em São Luís, Picos -Piauí e em Maceió-Alagoas, o que revela o papel de destaque que o GTS ocupava no cenário das artes caxienses daquele momento.

### 3.5 Bar *O Beco* e Livraria Graúna

Bar *O Beco* e a Livraria Graúna, no final da década de 1980 e durante a década de 1990, eram dois espaços pertencentes ao mesmo proprietário: o poeta

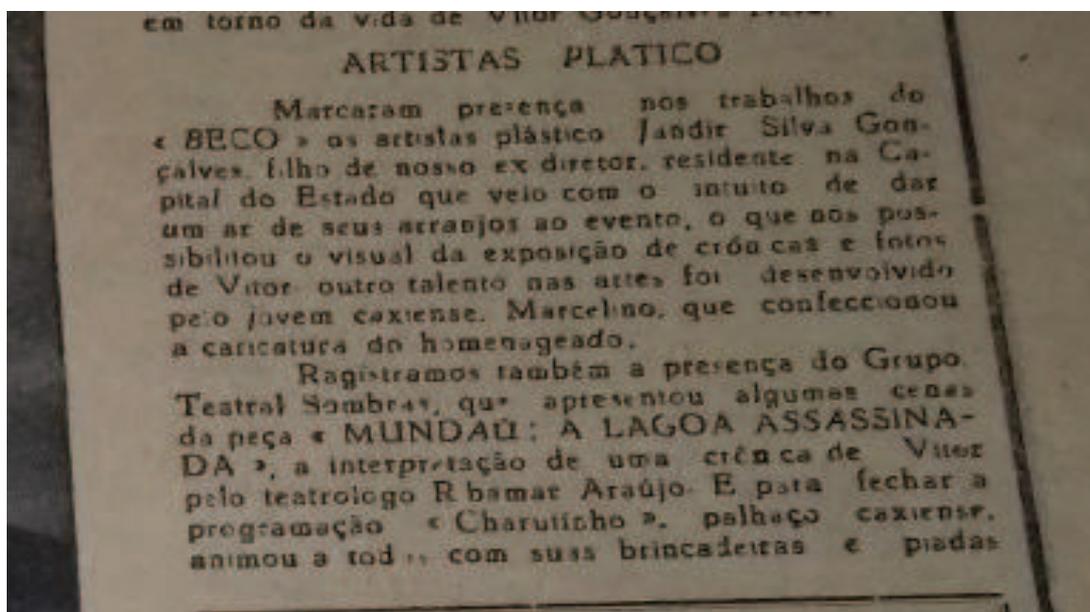
caxiense Renato Meneses. O Bar *O Beco* foi o primeiro dos dois empreendimentos culturais de Renato, em parceria com outro escritor: Jorge Bastiani; até pela relação com a arte literária dos dois proprietários, o bar não haveria de se configurar apenas em um espaço comercial. Corroborando o direcionamento mais cultural do Bar o Beco, eis o depoimento de um dos donos do espaço:

A nossa intenção com o Bar o Beco era preencher um vácuo de espaço que não existia para presenças de artistas, de intelectuais. Nós encontramos um localzinho no beco dos Castelos, assim chamado porque lá tem uma casa histórica da família do João Castelo; inclusive, esse era um local alugado deles; um local muito bom. Lá, nós colocamos esse bar, teatro; não só o teatro, mas também a música, a poesia, a literatura (Entrevista de Renato de Lourenço de Meneses em 12/08/2017).

O *Beco* era, portanto, um ambiente em que a parte cultural era a viga mestra, constituindo-se em um ponto de encontro de artistas e intelectuais da cidade, que lá poderiam conversar sobre os mais diferentes assuntos, incluindo aí, pelo perfil de grande parte dos frequentadores, arte e política. As noites eram marcadas por programações artísticas, como: leituras e declamações teatralizadas de poesias e narrativas literárias, apresentações de cantores e músicos caxienses. Uma peculiaridade informada por Renato Meneses (2017) é que existia um palco de pequena extensão no qual se encontrava instalado um violão à disposição de quem quisesse pegá-lo para tocar e cantar músicas.

Também eram realizados pelo Bar *O Beco* concursos de poesia e de crônicas. Essa iniciativa estimulava pessoas apreciadoras das práticas de leitura e escrita a produzirem seus textos e os colocassem para serem analisados por literatos de respaldo na Literatura Caxiense. Além disso, os que tivessem escrito os melhores textos ganhariam uma certa visibilidade, pois as poesias e crônicas de maior qualidade literária seriam apresentadas com leituras dramatizadas. Com esse concurso, os proprietários desejam revelar novos talentos da literatura caxiense, com vistas ao seu fortalecimento na contemporaneidade daquela época (final dos anos de 1980). Em uma das edições desse concurso, ocorrida em 1989, houve a participação do Grupo Sombras, conforme pode-se verificar na notícia do jornal:

**Imagem 10:** Nota jornalística sobre a participação do Sombras em concurso literário.



**Fonte:** Jornal O Pioneiro. Nº 742. Ano XXVII. Caxias-MA, 04/08/1989, p. 2.

Como se pode constatar pelo que é informado no trecho do jornal *O Pioneiro*, na data em que seriam anunciados os vencedores do concurso literário, houve, no Bar *O Beco*, uma programação de encenações. O GTS acabou se destacando com dramatizações de trechos da peça *Mundaú: Lagoa Assassinada*; considerando a restrição espacial do Bar e a grande quantidade de personagens que o texto possuía não foi possível apresentar o espetáculo na íntegra. Ainda teve a teatralização efetivada por Ribamar Araújo de uma crônica do escritor homenageado da noite: Vítor Gonçalves Neto, um dos mais atuantes jornalistas da cidade de Caxias. Também é notificada a performance cheia de humor do palhaço mais conhecido na cidade à época: Charutinho. Todas essas apresentações estavam inclusas no espectro artístico da representação.

É cabível mencionar uma peça de autoria de um escritor caxiense que, além de produzir o texto, também encenava junto com um outro ator. Ribamar Araújo escreveu e dirigiu *Da boca para fora*, apresentando esse espetáculo no Bar *O Beco*. Com apenas dois personagens em cena, era abordada a tortura durante o regime militar. Em uma das cenas, o torturado, interpretado pelo autor do texto, ficava desnudo, o que causava certo burburinho da plateia, haja vista que o nu não

era comum nas encenações de Caxias; no entanto, a nudez não possuía qualquer apelo erótico e era condizente com o que propunha a cena.

Renato Meneses resolveu ampliar a sua contribuição cultural para a cidade e, fechando o Bar *O Beco*, abre a Livraria Graúna, onde tencionava empreender mais realizações no âmbito da cultura e da arte, como se averigua nas seguintes afirmações:

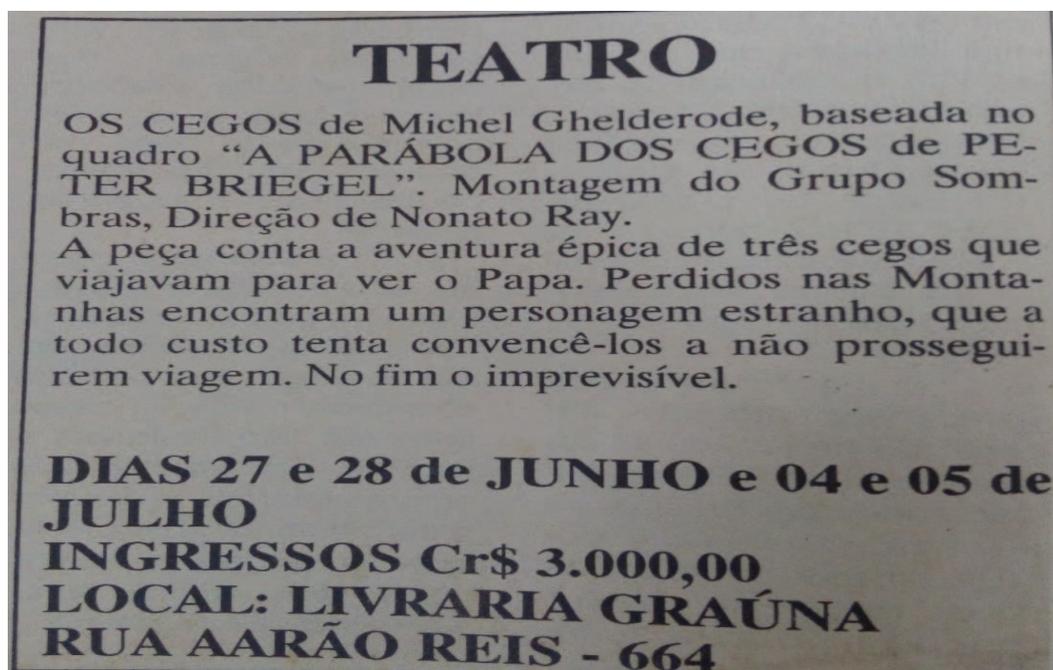
Nós achamos um casarão que hoje não existe mais, atualmente é um prédio. Esse casarão estava abandonado e foi cedido pela família do seu Rodrigo Bayma Pereira e lá instalamos uma livraria, chamada Livraria Graúna numa das salas, na sala principal a gente deixou aberto para shows de música, lançamento de livros; e aí o teatro sempre foi assim uma presença maior (Entrevista de Renato Lourenço de Meneses em 12/08/2017).

Com a instalação desse novo espaço cultural, se teria alguns avanços em relação ao Bar *O Beco*, uma delas concerne ao fato de que a cidade possuiria uma livraria dedicada, prioritariamente, à venda de livros literários, haja vista que as nomeadas livrarias da época faziam, quase que exclusivamente, a venda de livros didáticos e material de papelaria. Esse novo espaço de vendas veio ajudar a sanar as dificuldades que os leitores tinham na aquisição de obras literárias, o que contribuiria para ampliar o gosto pelo ato de ler. Outro aspecto é que o teatro teria muito mais oportunidades e condições de realização na Graúna do que no Bar *O Beco*, haja vista que o espaço físico do casarão, com alguns amplos compartimentos, favorecia o desempenho das artes cênicas.

O que se percebe é que, além das ações que já eram desenvolvidas no *Beco*, como shows musicais, recitais poéticos, concursos na área da literatura, foram agregadas outras atividades, destacando-se, entre elas, as apresentações de espetáculos teatrais. O Grupo Teatral Sombras foi o que mais realizou dramatizações no palco da Livraria Graúna, formando produtiva parceria com o proprietário do estabelecimento livresco. A maior parte dos frequentadores do novo espaço de Renato Meneses, assim como ocorria no Bar *O Beco*, era composta por estudantes acadêmicos, professores, artistas, escritores, políticos simpatizantes da esquerda, ou seja, era um contingente humano formador de opinião e que poderia disseminar uma visão mais crítica sobre política e sociedade junto às pessoas menos

informadas. A seguir, tem-se o anúncio de jornal que comprova a participação do Sombras na Graúna:

**Imagem 11:** Anúncio da participação do Grupo Teatral Sombras na Livraria Graúna.



**Fonte:** Jornal *Folha de Caxias*. Ano II. Nº 33. Caxias-MA, 27/06/ 1992, p. 6.

O anúncio é composto, prioritariamente, pelas seguintes informações: título da peça (*Os cegos*), o grupo que encenará o espetáculo (GTS), uma síntese do enredo da peça, as datas em que ocorrerão as apresentações, o valor do ingresso e o local das dramatizações (Livraria Graúna). Essa encenação, bem como outras duas, foram realizadas em um espaço que, segundo o Renato Meneses (2017), ocupava o final do casarão e se assemelhava a um teatro de arena, o que permitia uma aproximação entre público e atores. O espetáculo, como se confirma no anúncio jornalístico, teve quatro dias de apresentação. Em relação ao grupo e à peça *Antígona*, também encenada na Graúna pelo Sombras, o poeta livreiro declara:

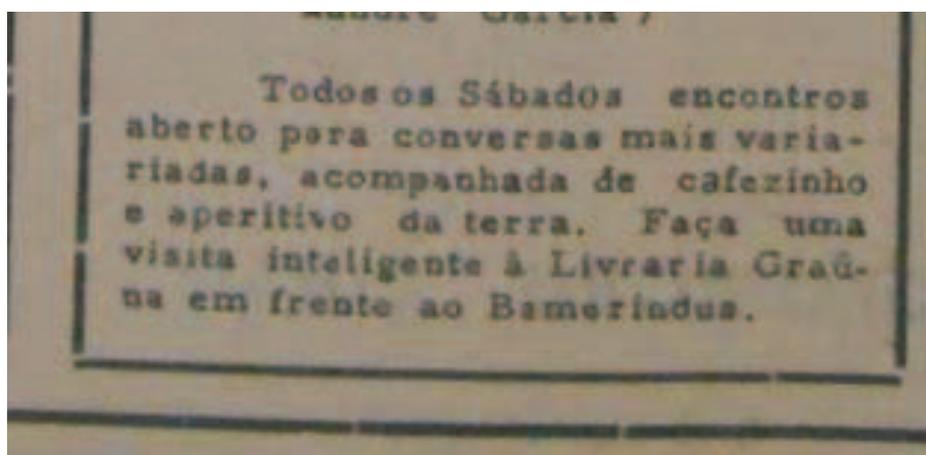
Eles apresentavam peças clássicas, como *Antígona*, mas fazendo uma releitura disso e trazendo para a nossa situação política daquele momento para que o teatro abrisse a consciência das pessoas; para mim, era um movimento bem engajado, era um grupo engajado politicamente, mas com uma cabeça aberta (Entrevista de Renato Lourenço de Meneses em 12/08/2017).

Na visão do entrevistado, o Sombras, mesmo apresentando textos clássicos, como *Antígona* (442 a.C.), peça escrita por Sófocles em 442 a.C., conseguia inserir elementos da realidade sociopolítica atual, demonstrando um compromisso com a feitura de uma dramaturgia engajada e com o objetivo de auxiliar no afloramento de uma consciência crítica. A obra dramática trata de questões universais e não dissipáveis com o tempo, como: a luta desmedida pela manutenção do poder político, o despotismo de um governante com sua iniquidade na tomada de decisões. Essas situações poderiam ser observadas em um Brasil do início dos anos 90, recém-saído de uma Ditadura Militar e com muitos resquícios de autoritarismo governamental em várias partes do país, com destaque para as cidades do interior do Nordeste.

Tinha-se no Brasil, no limiar da década de 1990, um Presidente que, de forma autoritária, havia confiscado a poupança de uma parte considerável dos brasileiros, deixando muita gente desalentada financeiramente, havendo ainda o congelamento de salários e aumento de preços dos serviços públicos. “O arrocho na política econômica mergulhou o país numa recessão histórica, o presidente Collor liberou, de forma parcelada, os valores confiscados e a inflação voltou a explodir” (Blog da Editora Contexto, 16 de março de 2018). Vivia-se aí, portanto, em virtude das malversadas decisões políticas, tempos de muitas dificuldades principalmente para os segmentos sociais subalternos.

Uma outra peculiaridade da Livraria Graúna é que, aos sábados, ela abria as suas portas para a ocorrência de rodas de conversas, como se pode verificar no anúncio do jornal abaixo:

**Imagem 12:** Anúncio de rodas de conversa na Livraria Graúna.



**Fonte:** Jornal *O Pioneiro*. Ano XXVIII. Nº 788. Caxias-MA, 08/11/1990, p. 2.

Aos sábados, a Livraria se organizava para momentos de encontros em que se delineavam discussões sobre assuntos diversos: leitura, arte, educação, problemas sociais, políticas públicas, entre outros. Era uma ocasião que propiciava o intercâmbio de ideias e, conseqüentemente, aprendizados acerca dos temas em pauta de discussão e, por vezes, revisões de pensamentos. Esses encontros, posteriormente também aconteciam à noite durante a semana, geralmente com um convidado especial que socializaria informações relevantes a respeito de um conteúdo específico. Professora Joseane Maia Santos Silva, em depoimento realizado em 30/07/2018, relembra a sua participação, na década de 1990, em uma dessas reuniões na qual, ao lado da advogada Yeda Maria Moraes, proferiu uma palestra sobre o papel da mulher na sociedade, ressaltando a participação e contribuições femininas na educação caxiense; a outra convidada realizou a focalização acerca da presença da mulher na política, enfatizando as vereadoras eleitas ao longo da história de Caxias.

Nas reuniões das manhãs de sábado, ocorreram, algumas vezes, intervenções artísticas de atores caxienses; uma das atrizes participante dessas performances faz o relato:

De manhã, fomos lá para uma reunião, um encontro e nós ficávamos entre todos os participantes; então não tinha maquiagem, não tinha nada; de repente nós levantávamos e começávamos a nos apresentar. Num primeiro momento, as pessoas que estavam assistindo não entendiam direito, porque eles estavam participando de um encontro e aí, de repente, o grupo se manifestava (Entrevista de Solange Santana Guimarães Moraes em 30/07/2018).

Os atores do Sombras eram convidados pelo proprietário da livraria para realizarem uma atuação teatral no meio da reunião, causando surpresa. Os artistas ficavam sentados sem indicação que iriam fazer qualquer movimentação cênica; de forma inesperada, ficavam em pé e davam início a falas dramatizadas que tinham relação com o teor temático do que estava sendo discutido. O GTS também levou para o palco da Livraria Graúna a peça *Dois perdidos em uma noite suja*, de Plínio Marcos, e um espetáculo composto por esquetes sobre os diferentes perfis de mulheres. No que tange a essa apresentação, é pertinente ressaltar a valorização do

tema dramático focado na condição social do gênero feminino, trazendo ao palco os mais variados tipos de mulheres: dona de casa, estudante, professora, prostituta, empregada doméstica, mãe. Estavam em cena os diferentes papéis femininos numa sociedade (1980-1990) em que se tinham marcas de um patriarcalismo preconceituoso e opressor em relação às mulheres e seus direitos.

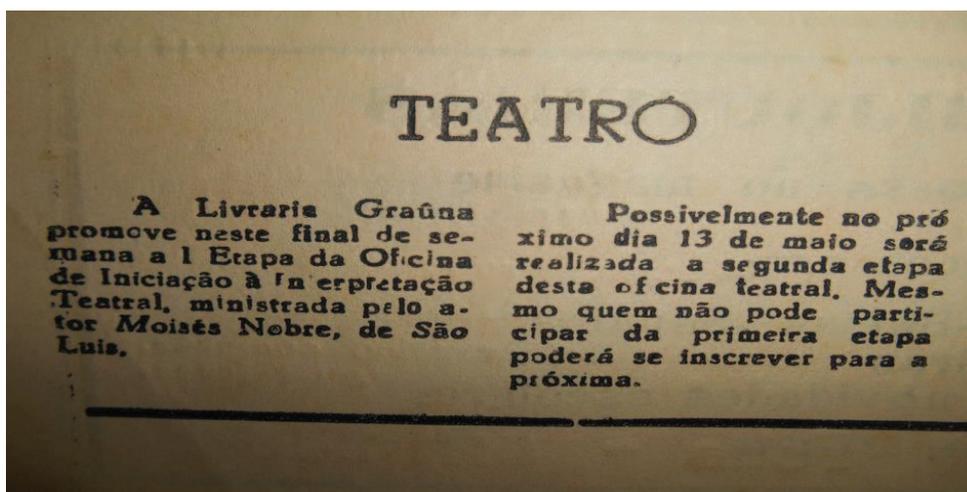
É informado, ainda, por Renato Meneses (2018), a ocorrência de um festival de monólogos, em que os atores se inscreviam e depois sozinhos no palco efetivavam a encenação do texto. Um número substancial de pessoas participou desse concurso de dramatizações que tinham apenas um ator ou atriz em cena; ressaltando que a Graúna em Caxias foi pioneira no referente a uma exposição competitiva de monólogos. Uma das performances vencedoras foi a de uma atriz do Sombras, Antonia Miramar Silva, que interpretou, com dramaticidade envolvente, uma prostituta relatando as agruras de sua vida. Aqui é cabível destacar o certo tom de denúncia que se pode inferir da temática do monólogo, haja vista representar os infortúnios da vida de um grupo de mulheres que, muitas vezes, se encontram na prostituição por conta das dificuldades financeiras e da necessidade de sobrevivência sua e de seus familiares. São vistas, por um considerável contingente da população, como algo nocivo e destituído de dignidade humana, sendo que, na verdade, grande parte dessas mulheres é vítima de um sistema político e econômico perverso que as conduziu para a atividade que exercem.

A importância do teatro na cidade de Caxias residia no fato de que ele, pela sua potencialidade lúdica, comunicativa e de representação da vida em suas variadas facetas, poderia dialogar, de forma interativa, com o público e, com isso, veicular temáticas e problemáticas de cunho sociopolítico com perspectiva de boa assimilação pelos espectadores. Através da linguagem teatral e com a encenação de textos críticos e engajados, podia-se aproximar quem assistia de uma conscientização acerca das situações socialmente desvantajosas e vivenciadas pelo segmento humano desfavorecido economicamente. Em Caxias, tinha-se uma população carente mal remunerada, uma parte considerável desempregada, esquecida pelo poder público nas ações por ele estabelecidas e alienada em relação aos deveres do governo ante o bem-estar dos cidadãos. O teatro entrava em cena com a finalidade de tentar diminuir essa alienação sociopolítica e contribuir para desenvolver ou reforçar o senso de cidadania no público. Para corroborar o caráter relevante da arte teatral, eis a declaração:

O objeto da atividade teatral é cada vez menos o de trazer o mundo para o palco, dar a este mundo uma imagem perfeita e acabada, dizer sua verdade aos espectadores. Tende muito mais a colocar os espectadores no estado de poderem eles mesmos descobrirem esta verdade fora do teatro. E a levá-los, pelo teatro, a ter um domínio sobre o mundo. Desta forma o teatro nos propõe uma propedêutica da realidade. Nele o real é representado (não importa sob que forma) não como um dado universal e imutável, mas como uma tarefa a ser realizada (DORT Apud PATRIOTA, 2004, p. 1).

Para a comprovação de que a Livraria Graúna valorizava a realização de atividades vinculadas ao teatro em seu espaço, inclusive no âmbito da formação artística, segue a imagem de um anúncio de jornal:

**Imagem 13:** Anúncio de oficina de interpretação ocorrida na Livraria Graúna.



**Fonte:** Jornal O Pioneiro. Ano XXX. Nº 402. Caxias-MA, 01 a 07/05/1993, p. 2.

A promoção de uma oficina de atuação teatral revela o desejo da direção da Livraria de contribuir para a formação de atores em Caxias, com o intento de propiciar a continuidade e ampliação das artes cênicas caxienses. Na oficina, coordenada por um ator com acentuada experiência, os iniciantes na área da interpretação teriam acesso a conhecimentos imprescindíveis para exercerem, com qualidade, a ação de encenar. A Graúna, na década de 1990, prestou relevantes serviços à cultura da cidade de Caxias, com especial destaque para o teatro, arte que teve um espaço cativo na livraria que virou palco de atuações artísticas memoráveis.

Deve-se dizer que o proprietário, além dessas intencionalidades de caráter cultural, também possuía um propósito político com o seu empreendimento. Ele, com o apoio do líder do GTS, segundo informes desse último em entrevista, desejava capitanear uma frente política de oposição. O dono da Livraria Graúna filiou-se ao Partido Verde e chegou a candidatar-se a vereador, não obtendo êxito na empreitada eletiva. Portanto, pode-se inferir que as atividades aqui mencionadas e desenvolvidas na Livraria também faziam parte de um projeto político de fortalecimento do nome de Renato Meneses como grande apoiador, um quase mecenas, da arte e cultura da cidade, com vistas a sua inserção no universo da política partidária local. Depreende-se, ante essa situação, que o espaço aberto à expressão cultural dos caxienses não se restringia somente a essa função, pois seu proprietário tinha outros interesses vinculados à inserção e ascensão na carreira política, servindo-se da Livraria para auxiliar em tal intento. No entanto, esse propósito não minimiza a importância da Graúna na promoção e divulgação da cultura e arte locais.

### **3.6 CESC/ UEMA**

O Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), um dos campi da Universidade Estadual do Maranhão, teve, segundo Medeiros (2015), a sua fundação, sob a nomenclatura Faculdade de Educação de Caxias, em 1968. O intento era o de formar professores para atuarem no Ensino de Primeiro Grau, hoje denominado de Ensino Fundamental. Com o avançar da cronologia, a faculdade passou a chamar-se de Unidade de Estudos de Educação de Caxias e posteriormente de Centro de Estudos Superiores de Caxias, oferecendo licenciaturas destinadas ao exercício docente na Educação Básica (Primeiro e Segundo Graus, atuais Ensino Fundamental e Médio). Nas décadas de 1980 e 1990, a UEMA/Caxias tinha curso nas áreas: Letras, Pedagogia, História, Geografia, Matemática, Biologia, Química, Física.

Além de ser o mais significativo espaço de formação de professores em variadas áreas de ensino, o CESC/UEMA era também, principalmente na década de 1990, um ambiente em que práticas artísticas eram efetivadas. Torna-se, aqui, pertinente mencionar o que Certeau (2008) denomina de práticas, caracterizando-as como sendo os “modos de fazer”, de agir, criar, produzir, alicerçados por uma

forma de pensar em que se possui uma intencionalidade social, econômica, política cultural. Certeau focaliza, com mais veemência, as práticas associadas às ações, produções, manifestações, condutas daqueles que não integram o poder hegemônico na sociedade (como os atores do Sombras), mas se manifestam, tentam ganhar visibilidade ou valor identitário por intermédio das práticas. É dentro dentre espectro conceitual se usa o termo “prática(s)” nessa tese.

No âmbito do CESC/UEMA, nos anos de 1990, desponta o nome de Ribamar Araújo, aluno do Curso de Letras e fundador do Teatro Universitário de Caxias (TUCAX). Ribamar que, já havia vivenciado experiências teatrais no Sudeste do país, desenvolve uma série de apresentações dramatúrgicas protagonizadas por ele. É o próprio que, acerca de uma dessas encenações, diz:

Conversando com uma amiga, ela lembrou de um fato que aconteceu numa apresentação das *Mãos de Eurídice* no auditório da UEMA. Eu corria no final pela plateia e meti a mão na porta de vidro da faculdade; olha foi um barulho ensurdecedor; parece que estava havendo um tiroteio de carabina, de fuzil, todo mundo se espantou; Cara você acredita que eu não cortei a minha mão e aquilo foi espontâneo, não foi programado; claro que eu não iria programar quebrar o vidro (Entrevista de José Ribamar de Araújo Oliveira em 05/02/2017).

Na encenação do monólogo *As Mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch, o ator surpreendeu e, numa impetuosa intensidade de interpretação, acabou quebrando a porta de vidro do auditório, fazendo com que esse fato ficasse na memória de muitas pessoas, como é o caso da amiga que rememorou o fato. Um outro momento, ocorrido em 1993, que pode ser destacado da atuação cênica de Ribamar Araújo, principal aluno-artista da UEMA/Caxias, alude à apresentação, em forma de monólogo, de trechos da obra *Meu Tio Uiaretê*, escrita por Guimarães Rosa. Antes de iniciar, Ribamar explica que iria representar uma onça e não seria cabível que o animal felino estivesse vestido, por isso iria ficar despido; na sequência, tira toda a sua roupa em frente à plateia; algumas pessoas estarecidas com o que ocorrera se retiraram do auditório. Muitos burburinhos foram gerados com a ousada e polêmica apresentação teatral.

No Curso de Letras, em 1994, havia um professor de Literatura Portuguesa, José Ribamar Carneiro, que possuía experiência nas artes cênicas e que propôs aos alunos que dramatizassem o texto do dramaturgo português Gil

Vicente: *Auto da Barca do Inferno*. A nota jornalística abaixo comprova a realização dessa empreitada teatral atribuída aos alunos.

**Imagem 14:** Nota jornalística sobre encenação na UEMA do *Auto da Barca do Inferno*.



**Fonte:** Jornal O Pioneiro. Ano XXXI, Nº 4069. Caxias-MA, 08 a 14/10/1994, p. 2.

O informativo jornalístico revela que a encenação da peça se efetivaria no auditório da UEMA/ Caxias, com a produção e interpretação dos alunos acadêmicos, especificamente, do Curso de Letras. Também é notificado que o texto de Gil Vicente seria dramatizado com adaptações, sendo elas inseridas na linguagem, considerando que a peça havia sido escrita no século XVI e muitos termos usados pelas personagens tornaram-se arcaicos e distanciados da compreensão do público. A intervenção adaptadora também se encontrava na menção a problemáticas verificáveis na contemporaneidade daquele momento de realização do espetáculo. A iniciativa artística desse conjunto de alunos, incentivada por um docente, culminando com uma cuidadosa dramatização, foi um momento destacável na história do teatro universitário da UEMA/ Caxias e que serviria de inspiração para outras produções cênicas que estariam por vir.

Em 1995, os calouros do CESC/UEMA seriam recebidos com um Festival de Talentos, no qual os alunos veteranos se apresentaram nas seguintes modalidades: música, dança, produção de poesia, teatro, declamação. No teatro, foi

apresentada a peça *Casa Maluca*<sup>20</sup>. O texto era uma comédia em que uma família revelava uma forma muito inusitada de encarar a vida e os problemas diários; a peça trazia algumas críticas às inadequadas situações e comportamentos observados na sociedade. Com o auditório de duzentos lugares lotado no momento da apresentação, o público mostrou-se receptivo ao espetáculo.

Uma passagem merecedora de atenção dentro das ações de cunho artístico desenvolvidas na UEMA/Caxias é o movimento cultural denominado Furdunço, criado pelo acadêmico do Curso de Letras, Antônio Zilton. Todas as quartas-feiras, no momento do intervalo das aulas, no corredor central da Universidade, eram realizadas apresentações artísticas, como: dança, música, declamação de poesias, apresentações teatrais. O organizador do Furdunço instalava uma caixa de som e um microfone no corredor da área das salas de aula; com isso, além das atividades previstas, se alguém quisesse se apresentar o espaço estava preparado. A maioria das atrações tinha os alunos como protagonistas revelando os seus talentos, mas também poderiam participar convidados que não eram acadêmicos. O importante era promover, junto aos alunos da UEMA, situações descontraídas de contato com a arte em suas diversas facetas.

O Diretório Acadêmico de Letras teve, na metade dos anos de 1990, a iniciativa de organizar e distribuir aos acadêmicos um pequeno jornal denominado *Língua de Trapo*; estruturado em uma folha de papel de chamex dobrada, o jornal tinha quatro páginas. O logotipo era uma boca da qual saía uma longa e irreverente língua. A presidente do Diretório Acadêmico (DA) era uma das componentes do Grupo Teatral Sombras, além de ser esposa do líder da companhia dramática. É cabível acrescentar que a maioria dos artistas já eram acadêmicos da UEMA, grande parte deles fazia o Curso de Letras. Havia, portanto, uma facilidade de divulgar as atividades dinamizadas pelo GTS junto a professores e discentes da única instituição superior da cidade, além do acesso ao auditório para ensaios e encenações.

Sobre o *Língua de Trapo*, a coordenadora do DA de Letras declara: “Queríamos com o jornal divulgar a parte cultural do Curso de Letras. Tínhamos a seção de poesias e textos literários produzidos pelos alunos. Havia ainda notícias sobre o Curso de Letras, sobre a Universidade e, também, a respeito de Caxias,

---

<sup>20</sup> O texto é de autoria do, na época, acadêmico do Curso de Letras Elizeu Arruda de Sousa.

Maranhão e Brasil” (Entrevista de Solange Morais em 30/07/2018). O jornal, que tinha uma periodicidade mensal, possuía a intencionalidade de, além de disseminar a produção literária dos docentes, informar os educandos sobre fatos relevantes que estavam ocorrendo naquele momento.

Oriunda de uma atividade de produção de contos infanto-juvenis, foi publicada, em 1997, a primeira coletânea de textos escritos por alunos do CESC/UEMA. Intitulado *Infância em contos*, o livro foi uma sugestão do professor José Ribamar Carneiro, ministrante da disciplina Literatura Infantil. Após os alunos produzirem contos que teriam como temática a infância, ele propôs que as narrativas compusessem uma coletânea em formato de livro. Com o apoio financeiro do Ministério de Educação, a obra foi lançada, fazendo com que dezesseis alunos do Curso de Letras tivessem a primeira experiência de autografar livros como autores.

O Grupo Teatral Sombras teve alguns espetáculos encenados no palco do auditório do CESC, sendo eles: *Antígona*, *Os cegos*, *A feira*<sup>21</sup>. Havia integrantes da companhia teatral que, por ocasião dessas dramatizações, se encontravam na condição de acadêmicos da instituição que cedia o auditório para as atuações cênicas. A qualidade dos espetáculos apresentados pelo Sombras, haja vista a preocupação com as adequações de figurinos, cenários e interpretação do elenco, constituíam-se em exemplo e estímulo para os espectadores que desejavam enveredar pelos caminhos teatrais.

Por intermédio das realizações de seus espetáculos na UEMA, o GTS mostrava ao público universitário o teatro produzido por caxienses, demonstrando que Caxias não era apenas a terra da poesia, como ficou conhecida, mas também da arte de representar. Com as encenações, discentes desconhecedores de que, em Caxias, existia um grupo de teatro, tomavam ciência do trabalho efetuado pelo Sombras e poderiam difundi-lo. Havia ainda, por parte, do Sombras com os três textos levados para o palco do auditório da UEMA, o propósito de favorecer uma reflexão sobre situações e atitudes presentes na realidade vivida e que poderiam ser modificadas em prol da construção de uma sociedade melhor.

Dentre algumas dessas situações inadequadas ocorridas no final da década de 1980 e primeira metade da década de 1990 em Caxias, portanto durante a atuação do GTS, pode ser mencionada a falta de políticas públicas que

---

<sup>21</sup> Informa-se que, no capítulo 4, serão analisados os textos teatrais encenados pelo Grupo Sombras.

amparassem a população carente, tendo-se um alto índice de desemprego, o que acarreta um aumento da violência e o surgimento de gangues em zonas periféricas. Segundo uma das moradoras de um desses bairros<sup>22</sup>, no início da década de 90, havia a atuação de duas gangues: pitbull e tubarão. Elas praticavam roubos e assaltos, usavam a violência física para serem temidos e obedecidos em suas determinações junto aos habitantes dos bairros que dominavam. Havia do governo municipal, mais preocupado com as articulações para manter-se no poder, uma inapetência na coibição dos atos violentos instituídos por esses grupos que aterrorizavam a população caxiense.

Outra problemática vinculada as ações do executivo, pode ser verificada no trecho jornalístico que segue:

Alegando achatamento no salário e atraso no pagamento, os professores do município ameaçam parar. Os professores da rede de ensino do município ameaçam parar suas atividades a partir da próxima semana, caso o prefeito não reveja os índices de aumentos salariais concedidos à classe. Outro fator que vem desagradando os servidores é o atraso no pagamento que chega até a 25 dias causando defasagem do alto índice inflacionário existente (*Jornal Folha de Caxias*, p. 2, Nº 49, 27/06/1993).

A notícia, como se pode verificar, refere-se ao atraso pagamento de salários aos servidores públicos, bem como reajustes nos proventos bem abaixo do que era devido pela Prefeitura. Funcionários, como professores, vez ou outra, ante essas arbitrariedades do gestor municipal, ameaçavam paralisar suas atividades. Ainda se pode destacar as suspeitas de desvios de verbas públicas, o uso, pelos ocupantes da cadeira da gestão municipal, de estratégias antidemocráticas para impedir ou silenciar as falas opositoras<sup>23</sup>.

Encerrando esse capítulo sobre os espaços culturais caxienses nas décadas de 1980 e 1990, dando ênfase aos ambientes nos quais o Grupo Teatral Sombras realizou suas apresentações, é cabível mencionar, embora de forma breve, mais alguns lugares, como: auditório do Colégio Caxiense, o teatro do Centro de Cultura José Sarney, pátio do Centro de Ensino Aluísio Azevedo, Centro Paroquial, além de praças públicas da cidade. É perceptível a diversidade de espaços

<sup>22</sup> Depoimento de Juliete Cristina Campos Silva, concedido em 01/04/2019, Caxias-MA.

<sup>23</sup> “A decisão do atual prefeito de desligar sistemática e arbitrariamente a televisão de Caxias, quando não lhe agrada as notícias é um ato intolerável” (*Jornal da Cidade*, p. 2, Número 27, ano 2, novembro de 1988).

utilizados pelo Sombras, não se limitando a representar apenas nos auditórios similares a teatro. De acordo com o local de atuação, eram feitas algumas adaptações para ajustes às condições espaciais oferecidas. Entende-se que o Sombras considerava que, independente de onde estivesse para encenar, o teatro precisava, real ou metaforicamente, abrir as suas cortinas para apreciação do público.

As informações contidas nesse capítulo foram relevantes por ter sido estabelecido um panorama caracterizador dos espaços culturais nos quais a companhia dramática Sombras desenvolveu uma substancial quantidade de suas realizações artísticas. Também foi evidenciado como as ações de caráter encenativo, com suas intencionalidades, eram dinamizadas nesses ambientes. É uma forma de mapear as atividades cênicas do GTS, nas décadas de 1980 e 1990, no âmbito da cidade de Caxias e revelar as contribuições que o Sombras e os espaços culturais arregimentados legaram para a difusão da arte caxiense.

A mais importante companhia dramática de Caxias nos anos 1980 e 1990 optou por uma filosofia de trabalho artístico em que os textos selecionados para encenação estivessem imersos em águas de criticidade social e política. Assim sendo, é importante para a constatação de que tal escolha de peças foi concretamente adotada pelo GTS, que se tome ciência de quais foram os textos teatrais lidos e interpretados no palco. Com esse propósito, é que segue o capítulo em que ocorre a síntese dos enredos das produções textuais dramatúrgicas, bem como a efetivação de destaque e comentários dos conteúdos temáticos nelas inseridos.

## 4 ABREM-SE AS CORTINAS: AS PEÇAS TEATRAIS ENCENADAS PELO SOMBRAS

Neste capítulo, serão apresentadas e analisadas peças que foram encenadas pelo Grupo Teatral Sombras. A companhia cênica realizou a dramatização de oito textos (1988 a 1995), sendo que o elemento que os aproxima é a tônica de criticidade, ressaltando-se que a de cunho social e político é a mais destacável no interior das peças levadas ao palco. O objetivo deste capítulo é perceber como os textos escolhidos pelo Sombras estão em consonância com a filosofia artística do grupo, norteadas pelo intento de realizar uma arte de engajamento social e político. O processo de escolha das peças<sup>24</sup> possuía como um dos alicerces a verificação do compromisso do enredo com temáticas que dialogassem com aspectos constatáveis na dinâmica funcional da sociedade, especialmente os de teor político.

### 4.1 *Jesus homem*<sup>25</sup>, de Plínio Marcos<sup>26</sup>

Plínio Marcos, um dos dramaturgos brasileiros que mais usou as artes cênicas no intento de promover consciência política nos tempos do regime de exceção, sendo por isso inclusive preso algumas vezes, estreia, em 1978, uma peça intitulada *Jesus homem*. No texto, o dramaturgo torna mais veemente o lado humano de Cristo, deixando-o menos santificado e acentuando a inquietação e revolta de Cristo ante o comportamento iníquo dos que exerciam o poder em Jerusalém. A peça tem dois atos e o primeiro inicia com o profeta Isaías realizando, com certo enfurecimento, o seguinte desabafo:

<sup>24</sup> O processo de escolhas das peças iniciava-se com a coordenação e atores do GTS trazendo sugestões de textos que achavam pertinente a encenação. Quem trouxesse o texto teria de fazer oralmente uma síntese do enredo e justificar o porquê julgava que aquela peça deveria ser dramatizada pelo grupo. A assembleia, composta por todos os artistas da companhia, votava para escolher a peça a ser interpretada. Comumente, os textos selecionados para serem levados ao palco eram os sugeridos pela coordenação.

<sup>25</sup> MARCOS, Plínio. *Jesus-Homem*. 2. ed. São Paulo: São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1985.

<sup>26</sup> Nascido em Santos/SP em 1935, Plínio Marcos foi prolífico em profissões: dramaturgo, jornalista, ator, diretor cênico, romancista, contista. Em suas peças, a maioria dos protagonistas são pessoas marginalizadas por um contexto social opressivo e alienador da identidade humana. Sua produção mais fértil ocorreu no período da Ditadura Militar, contra a qual se opôs como artista e cidadão. Entre os seus textos dramáticos, destacam-se: *Barrela* (1958), *Os fantoches* (1960), *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *O abajur lilás* (1969), *Jesus homem* (1978). Faleceu em 1999.

ISAÍAS (Berrando)- Nação pecaminosa de semente, que consta de malfeitores de filhos que permitem a corrupção. Suas lavouras estão sendo devoradas diante de todos por estrangeiros. Como se fez prostituta a cidade fiel. Nela devia habitar a justiça, nela devia habitar a retidão, mas nela agora só há assassinos. (...) Seus príncipes são companheiros de ladrões e andam em busca de recompensas. (...) Fazem decretos injustos e os escribas não registram a opressão, para desviar o juízo os necessitados e para arrebatam dos pobres os direitos. Os que guiam esse povo só os desencaminham e os que são guiados por eles são destruídos. Todavia, o povo não se volta contra quem o fere, nem busca no Senhor a salvação. A perversidade arde como o fogo. Mas, eis que é chegada a hora do despertar (MARCOS, 1985, p. 16-17).

Essa abertura do espetáculo imprime bem o tom de denúncia e contestação que irá varrer toda a peça. A fala de Isaías demonstra que a malversação está localizada em todas as instâncias do poder, e essas acabam se configurando em reduto de práticas perversas e que atentam contra os direitos da população carente em termos econômicos. Não há preocupação dos governantes com o bem-estar social, muito pelo contrário: ao invés de proteção, o que há é opressão. Os direitos de quem pertence ao segmento social popular são desrespeitados e leis nocivas à liberdade são criadas. Conhecendo o engajamento sociopolítico de Plínio Marcos, além do contexto da Ditadura Militar com suas ações perniciosas aos direitos populares, percebe-se que a fala de Isaías não está reportando-se somente à Jerusalém da época em que Cristo viveu, mas também faz alusão implícita a um Brasil comandado por pessoas insensíveis aos problemas que assolavam a maior parte da população.

No que tange ao período em que a peça foi dramatizada, final dos anos 1980, tinha-se como Presidente um maranhense: José Sarney, ex-governador e político que, no transcorrer de quase toda a sua trajetória política, era filiado à ARENA, partido que dava sustentação ao Regime Militar. Durante o período do governo Sarney, ocorreu congelamento de salários, aumento elevado de tributos e dos preços de mercadorias e serviços, com a inflação chegando ao inacreditável percentual de 1.800% em 1989 (CANCIAN, 2013). Acusações, direcionadas ao governo federal, de práticas corruptas na licitação para a construção da Rodovia Norte-Sul foram feitas. Pode-se dizer que houve, portanto, em boa parte da gestão Sarney, um quadro socioeconômico de grandes dificuldades para a subsistência dos trabalhadores pobres, os mais vitimados na ocorrência de crises econômicas, uma

vez que seus parcos salários têm poder de compra ainda mais inferiorizado. Ante o exposto, é pertinente declarar que os temas, como corrupção, injustiça social, sacrifícios impostos ao segmento social popular pelos mandatários do Estado, apontados no enredo de *Jesus homem* estavam em consonância com o que se vivenciava no momento em que a peça fora representada pelo Sombras.

Retomando o resumo do texto de Plínio Marcos, informa-se que, no palácio, os sacerdotes, o grupo de conselheiros do governo, alertam a Herodes que a população aumentou consideravelmente e o nível de miséria está alarmante, com as pessoas sem emprego, sem casa e com fome. A preocupação se efetiva em decorrência do número de assaltos e a violência praticada pelos cidadãos miseráveis; eles encontram-se famintos, perdendo a racionalidade, deixando-se imbuir-se de um ímpeto, o que poderá criar problemas para o governo. Herodes, em resposta, afirma que é preciso colocar os soldados em ação para debelar essa parte da população revoltosa, afirma: “Não temam. Sei ser duro e impor com energia a paz social”. O discurso de lançar mão de ações violentas para justificar a implantação da denominada paz social foi utilizado pelos governantes do Regime Militar e é sempre emanado pelos ocupantes do poder executivo que não respeitam o direito democrático de reivindicação das camadas populares. É a prática de que se serviram os ditadores do regime de exceção em nosso país para sufocar os ânimos e a voz dos oprimidos socialmente.

Na peça, durante o diálogo entre as personagens, os sacerdotes afirmam a Herodes que, em muitos casos de desordem oriunda da fome, os policiais não conseguiram conter o contingente de famintos em polvoroso. É sugerido que haja criação de empregos para amainar o desespero dessas pessoas ao que Herodes repudia. Ele então, alegando que resolverá a questão, baixa um decreto cruel em que estabelece que todas as crianças menores de 2 anos de idade deverão ser mortas, pois assim se teria uma diminuição da população e, conseqüentemente, na concepção estapafúrdia do governante, uma redução da miséria. Uma medida típica de um ditador que, em vez de proteger o seu povo, castiga a população carente ceifando a vida de seus filhos pequenos e indefesos. Herodes representa os donos do poder que se servem da violência e da insensatez para resolver os problemas públicos. Esse comportamento de insensibilidade ao sofrimento do povo é algo verificável tanto na época em que Plínio Marcos escreveu a peça (início dos anos

1980) quanto no momento em que a peça foi apresentada em Caxias (final dos anos 1980), sendo constatável também nos dias atuais.

Na trilha do enredo, Jesus, que havia recém-nascido, escapa da morte decretada aos bebês e consegue sobreviver. Em um salto considerável de tempo, a peça já mostra Cristo adulto em um templo discursando, afirmando que não veio para “trazer a paz”, mas para “trazer a espada”. Aqui se percebe o perfil de uma personagem diferente da Bíblia, revela-se mais contundente e incisiva em suas afirmações, pregando a necessidade de se usar inclusive a força para contrapor-se aos malfeitores do povo; fica subentendida a assunção de uma postura combativa e de não submissão às práticas opressivas, pois a inércia e o aceite da subjugação ante os desmandos não promoverão mudanças algumas.

Os sacerdotes ficam indignados ante as falas que eles consideram subversivas de Jesus, afirmam que ele precisa ser expulso do templo. Ao ser perguntado se o jovem nazareno se considera rei, ele informa que sim, mas que é rei dos mendigos, pois não estarão ao seu lado os ricos e poderosos que são surdos ao choro dos “pequeninos”, a população carente financeiramente. Os sacerdotes o veem como uma pessoa perigosa, uma vez que possui boa oratória e pode persuadir os ouvintes a acolherem suas ideias; eles também alcunham de louco. Maria Madalena, uma prostituta conhecida, aproxima-se de Jesus desejando falar-lhe, mas é impedida por Judas Iscariotes, justificando que ela é astuciosa e tentará enganar o filho de Deus.

Jesus escuta Madalena chamando-o e pede que ela fale; em resposta, ela declara que o ama, revela que não mais deseja continuar se prostituindo e solicita que Cristo a liberte dessa condição vista como indigna; ele aceita que Madalena o siga. Os sacerdotes, numa atitude preconceituosa, dizem que ela não pode ficar no templo, pois é uma pecadora. Jesus afirma que os verdadeiros pecadores são os que obrigam os desassistidos ao pecado. Tem-se, nessa fala, a constatação de, que para o filho de Deus, a prostituição não é um pecado maior do que as ações de descaso às carências e demandas do povo, impelindo muitas pessoas a praticarem atitudes inadequadas para sobreviverem ante a miséria imposta pelos donos do poder. Até porque, para Jesus, numa visão diferente do Cristo bíblico, muitas mulheres se prostituem não por desejo próprio, mas sim por necessidade de sobrevivência, uma vez que não lhes são oferecidas oportunidades de exercício de outra profissão.

Um dos sacerdotes comunica que os seguidores de Cristo serão perseguidos, aprisionados e condenados. O protagonista da peça afirma que aqueles que o seguirem irão sofrer as represálias prometidas pelo sacerdote, mas, em compensação, terão acesso ao reino de Deus. Os sacerdotes dirigem-se à residência do Sumo- Sacerdote para dar notícias acerca de Jesus e suas ideias. O líder dos sacerdotes chega à conclusão de que prender ou matar Cristo o transformará em herói e seus pensamentos servirão de norte para movimentos subversivos. É sugerido, então, que a melhor atitude é oferecer dinheiro ao inimigo e, depois que ele aceitasse, desmoralizá-lo diante da população, que assim não mais confiaria em sua honestidade. Cristo seria visto como um aproveitador da fé alheia. Percebe-se, na sugestão de oferecer dinheiro a Jesus, para que ele não mais perturbasse os poderosos, a forma corrupta como se pretende dar resolução às situações incomodativas; há, nessa conduta, o pressuposto tortuoso de que o dinheiro compra tudo, inclusive a dignidade humana.

Nas falas acima do Sumo-Sacerdote, vê-se a corrupção e a desonestidade se irmanarem para tentarem anular os inimigos do poder. O Sumo-Sacerdote ainda acrescenta que seria adequado prender, açoitar e até matar alguns seguidores para amedrontar e coibir os que desejassem se rebelar contra as autoridades ou integrar movimentos revolucionários. Nessa vertente de proibição, e divulgado o seguinte Decreto:

SUMO-SACERDOTE: Desta data em diante, fica expressamente proibido criticar as autoridades e também ficam proibidas as associações clandestinas. Quem levantar a voz para criticar, maldizer, profetizar contra as autoridades, quem tentar reunir pessoas para se organizar em sociedades secretas será crucificado (MARCOS 1985, p. 33).

O Decreto ditatorial concebido pelo Sumo-Sacerdote, que visava coibir qualquer manifestação ou posicionamento que se contrapusesse ao governo instituído, faz lembrar uma realidade vivenciada pelo autor da peça e da qual fora vítima algumas vezes: a implantação do Ato Institucional 5 de 1968. Uma deliberação legal, mas injusta e antidemocrática, que cerceava a livre expressão, decretava como inimigos da pátria e subversivos aqueles que não aceitassem as determinações e realizassem atividades ofensivas ao poder e à ordem. Sobre o AI

5, tem-se a afirmação para corroborar a semelhança dessa lei do militarismo brasileiro e o Decreto do Sumo-Sacerdote:

O ato institucional número 5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal fossem considerados (D'ARAUJO, 2017, p. 1).

De volta ao contexto da peça, o decreto do Sumo-Sacerdote promove os seus efeitos e Jesus é informado sobre a crucificação de setenta galileus e morte de João Batista, seu primo. Cristo mostra-se indignado com a barbárie e, num discurso para mendigos, leprosos e aleijados, afirma que sente muita angústia por saber que os profetas que se aproximam do povo são alvos de perseguição e tem as suas vidas ceifadas. Cristo enuncia que, um dia, eles, os ceifadores, serão penalizados pelas mortes dos profetas e apóstolos que promoveram; ressalta também que serão punidos os denominados “doutores da lei que sobrecarregam o povo com fardos pesados” (MARCOS, 1985, p. 37). Aqui também pode-se estabelecer uma correlação com as torturas e mortes impingidas pelos militares brasileiros, durante a Ditadura, às pessoas que lutavam por democracia; o dramaturgo Plínio Marcos por pouco não foi uma dessas vítimas fatais.

Judas, com a retirada de Jesus, numa esfera diferenciada da personagem bíblica, mostra-se um agitador de multidões, desejando que o povo se incite contra Herodes e adira às causas de Cristo. Judas avisa aos ouvintes que a hora de libertar-se do jugo dos opressores está chegando, dando a entender que Cristo é quem liderará esse processo. Pedro, após a partida das pessoas, recrimina a forma como Judas está procedendo ao induzir o povo a lutar, de forma quase irracional, contra Herodes e seus desmandos. Pedro acha que primeiro as pessoas precisam ser conscientizadas para agirem com maturidade e promoverem mudanças mais duradouras, não se deixando levar pelo ímpeto de revolta e violência que não produzirá modificações mais profundas no contexto de vida. Judas discorda e apregoa a necessidade de uma revolução, armando o povo e colocando Jesus no poder. Portanto, aqui o enredo e a conduta de Judas diferenciam-se,

substancialmente, da personagem do Novo Testamento; o teor revolucionário não tão perceptível no livro religioso é algo que permeia a peça teatral brasileira.

Jesus pede a Pedro que vá cuidar da Páscoa, haja vista que deseja estar com todos os seus discípulos nessa ocasião, afirmando, em um presságio, que essa será a última oportunidade para isso, pois sente que está chegando o momento em que será aprisionado, açoitado e morto. Pedro diz que, se ele está ciente disso, então o melhor é fugir e não ficar esperando que o conduzam à morte. Cristo alega que se fugisse estaria contradizendo tudo o que havia pregado, mostrando-se um farsante e covarde, era preciso dar o seu testemunho de fé, morrendo em virtude de suas declarações e de sua crença, tornando-se ressurreto no coração dos que cultivavam a fé nele.

Entrando em contato com um homem rico que nutria afeição pelo ideário de Cristo, Judas pede dinheiro, falsamente em nome de Jesus, para comprar armas e realizar uma sublevação contra Herodes. O estopim da revolta seria a prisão de Jesus e Judas exasperaria o povo para, de armas em punho, libertar o rei dos mendigos. Judas compromete-se a, como testemunha, denunciar Jesus como um agitador farsante que está organizando uma rebelião contra o Estado. Os dois, Judas e o homem rico, firmam o acordo para a concretização do plano revolucionário. Judas faz a mencionada acusação diante dos sacerdotes e, após solicitar dinheiro para fugir, compromete-se a levar os soldados até Jesus para prendê-lo, revelando quem é Cristo com um beijo. Novamente, tem-se a presença da corrupção aqui envolvendo Judas e os sacerdotes, sendo que o primeiro vende a informação que irá levar Jesus ao destino letal, apresentando-se como um delator ambicioso e pérfido.

Judas, movido por certa culpa, chega onde se encontra Cristo com seus discípulos e avisa que os soldados estão vindo aprisioná-lo: afirma a necessidade de incitar o povo para defender o seu líder. Cristo declara que o povo não está apto para realizar essa ação, declara a necessidade de muito amor para se obter a libertação, mas também afirma que: “É preciso lutar, sem nunca desanimar. Se morrermos hoje, nasceremos amanhã. Se erramos hoje, começamos a aprender amanhã” (MARCOS, 1985, p. 51). Pode-se inferir o desejo do filho de Deus de que haja a persistência, mesmo diante das derrotas, na luta em favor de uma sociedade com mais equidade, de práticas políticas beneficiadoras das minorias sociais e promotoras da libertação dos grilhões da miséria.

Jesus é preso é levado a Pôncio Pilatos para que o julgue; ao saber que o réu é oriundo da Galileia, diz que essa é jurisdição de Herodes, assim sendo que este julgue o prisioneiro. Herodes, não vendo culpa alguma em Jesus, o redireciona a Pilatos para que este governante efetive o julgamento. Pilatos também não consegue encontrar crime em Jesus e resolve que lhe aplicará um castigo e, em seguida, será liberto. No entanto, um dos sacerdotes sugere que o povo possa escolher entre a liberdade de dois prisioneiros: Jesus e Barrabás, um assassino. Os sacerdotes alegam que Jesus é mais perigoso que Barrabás, pois afirma ser rei, uma afronta ao domínio de César, o verdadeiro rei de Jerusalém. Pilatos pergunta à multidão quem deverá ser liberto; nessa parte do texto, existe a seguinte epígrafe: “Gente armada coloca a espada sobre os outros” (MARCOS, 1985, p. 56). Fica subentendido que as pessoas foram obrigadas a gritarem o nome de Barrabás como o preso que deveria ser salvo da morte. Constata-se a utilização das armas para forçar um grupo humano socialmente desprestigiado a acatar os desejos de um grupo de poderosos; é vetado que o desejo popular se manifeste livremente.

Cristo é crucificado e encontram-se três mulheres ao seu lado: Madalena, Marta e Maria. As duas primeiras têm suas falas direcionadas para Jesus, já Maria faz uma declaração voltada para todos os homens, ressaltando que chora por eles e não por Cristo, pois este quis libertá-los e eles preferiram continuar escravos; agora, o ato de libertação deverá ser efetivado de maneira sozinha. A peça encerra com a veiculação de um samba cujo título é *Renascerá*. Na dramatização feita pelo elenco do GT Sombras, ao final, o Cristo negro samba ao som da percussão de uma escola de samba da cidade de Caxias-MA. Era o final surpreendente de um espetáculo que uniu religião e política com muita propriedade e pertinência para suscitar uma visão crítica sobre alguns males que acometiam a sociedade de outrora e ainda acometem a de hoje, tais como: corrupção, descompromisso dos governantes com o segmento pobre da população, implantação de leis e ações injustas e violentas para subjugar ou, até mesmo, aniquilar os opositores do poder.

## 4.2 *Mundaú, Lagoa assassinada*<sup>27</sup>, de Pedro Onofre<sup>28</sup>

Peça publicada em 1987 que focaliza os interesses políticos e econômicos causando acentuados danos a uma lagoa em Maceió (Mundaú), da qual uma parte considerável da população, carente financeiramente, retira a sua subsistência. O texto de Pedro Onofre traz à baila a contestação aos procedimentos de um poder governamental que, para beneficiar-se economicamente, permite a poluição indiscriminada de uma lagoa fornecedora de peixes para saciar a fome de uma gente socialmente miserável<sup>29</sup>. Poder público alia-se aos abastados proprietários de indústrias poluidoras para ambos beneficiarem-se financeiramente sem se preocuparem com a qualidade e manutenção de vida dos moradores circunvizinhos da lagoa, ambiente que é receptor dos gases e resíduos altamente nocivos, produzidos pelo parque industrial.

A família de Antonio Belo, um pescador que sempre sustentou a família com a pesca na Mundaú, mora em um espaço onde as residências serão derrubadas para que seja realizada a ampliação do pólo industrial e a construção de uma estrada. Sebastiana, esposa de Belo e uma desesperançada diante dessas circunstâncias, lamenta:

SEBASTIANA: Qual o futuro aqui? Morando num barraco de madeira, nessa lama imunda do Vergel do Lago! Qual o futuro que a gente pode ter ? (TRANSIÇÃO) Quando o sururu ainda existia na lagoa a coisa era outra! O sururu era uma benção de Deus para a pobreza. Mas agora...agora com o progresso chegando; com a usina envenenando a lagoa, a Salgema matando a gente de medo e as estradas derrubando os barracos e enxotando a pobreza! ...Hoje, nem sururu, nem peixe, nem nada!...Daqui a pouco, toda Mundaú será um grande cemitério de águas podres, de gente apodrecida pela fome e pela miséria (ONOFRE, 1987, p. 195-196).

<sup>27</sup> ONOFRE, Pedro. **Mundaú, lagoa assassinada**. Maceió/AL: SECULT, 1987.

<sup>28</sup> Pedro Onofre Seixas de Araújo nasceu em Maceió, no ano de 1936, falecendo em 2018. Polivalente em suas funções, desenvolveu atividades como advogado, jornalista, dramaturgo, cineasta, escritor, poeta, músico e ativista cultural; foi, também, membro do Conselho Municipal do Meio Ambiente e Presidente da Fundação Teatro Deodoro. Revela, em suas peças teatrais, um engajamento com questões de caráter sociopolítico. De seus textos dramáticos, ressaltam-se: *Terra Maldita*, *Mundaú: lagoa assassinada*, *Homens e feras*.

<sup>29</sup> É relevante informar que, nos anos de 1980, já se discutia a temática do meio ambiente, tendo-se inclusive algumas entidades que promoviam, com veemência, a defesa dessa causa ecológica. A AGAPAN (Associação Gaúcha de Proteção do Ambiente Natural e UPN (União Protetora da Natureza) são consideradas pioneiras no ativismo em prol do meio ambiente na década de 1980.

A fala da personagem revela, com muita veemência, o desalento que aquela comunidade estava sofrendo ante a ausência de perspectivas de tempos menos dolorosos. No horizonte, o que é possível ver é o esmagamento de um grupo social invisibilizado pela condição em que se encontra. Nas ações promovidas pelo Estado e os donos do capital, a população carente sofre diversas agruras, sendo o elo mais fraco da cadeia que envolve governo insensível e os abastados empresários. Os moradores, como Sebastiana e sua família, convivem com o infortúnio oriundo do desrespeito a um elemento do meio ambiente fornecedor de alimento, sendo que os peixes estão morrendo contaminados e a fome torna-se uma presença constante na vida de muitas dessas pessoas, dependentes da lagoa e do que ela oferecia.

Coló, investigador de polícia e suposto amigo de Antonio Belo, falsamente mostra-se amistoso e compromete-se ajudar à família a conseguir uma boa indenização da casa que terá de ser desocupada, considerando que é policial e possui muito bons contatos na justiça e no poder público. Para agilizar a questão solicita que Belo o nomeie legalmente como seu procurador. Os dois seguem para o cartório a fim de resolver essa questão. Coló, na verdade não está aqui assumindo uma atitude solidária, mas sim está munido da intenção de se apropriar da quantia indenizatória que é cabível a Antonio Belo; o policial apresenta o comportamento dos espoliadores da ingenuidade das pessoas simplórias; tais estelionatários, existentes ao longo do tempo, mostram-se amigos e prestativos para amearhar a confiança de suas vítimas e, em seguida, aplica-lhes o golpe.

Após a partida de ambos, aparece na residência Pitanga, velho conhecido da casa, acompanhado de Chico Porrada, jornalista que faz oposição aos atos inescrupulosos do governo. Está ali para falar das consequências tenebrosas ocasionadas com a instalação do pólo petroquímico, um risco iminente à sobrevivência da comunidade que vive próxima da lagoa Mundaú. Esse espaço ambiental encontra-se extremamente poluído pelo lançamento, em suas águas, de produtos degradáveis produzidos pelas indústrias. Com a ampliação do pólo, as casas da vila, em que moram os protagonistas da peça, serão derrubadas; uma estrada será aberta para dar vazão à produção industrial.

Ao perguntar a Sebastiana, esposa de Belo, sobre o que acha de tudo isso, ela responde que é o progresso. Chico então contra-argumenta que algumas formas de progresso não são benéficas quando “não passam de investidas

econômicas, sem qualquer significação social. A lagoa Mundaú tem sido o patrimônio mais precioso da cidade, responsável pelo alimento da metade da população!” (ONOFRE, 1987, p. 210). Tem-se, nessa declaração, a tônica de condenação a um progresso que, em vez de beneficiar os cidadãos mais necessitados de assistência social, os aliena ainda mais do acesso a uma vida digna e confortável. A preocupação, nesse processo industrializador, reside na ampliação dos lucros que alimentarão as benesses do segmento social detentor dos meios de produção.

O jornalista informa que o lançamento na lagoa de dejetos de alta periculosidade, oriundos das indústrias e usinas, estão promovendo a fome de centenas de famílias de pescadores, haja vista que os peixes estão cada vez mais escassos. Chico enfatiza a necessidade de os pescadores se unirem para que a situação, já bem preocupante, não se agrave mais ainda e fique irreversível:

CHICO PORRADA: É hora dos pescadores se unirem! Somente assim poderão tornar-se uma classe forte, capaz de lutar em defesa das nossas águas. No momento, o meu trabalho busca essa conscientização! Iremos fazer passeatas, concentrações cívicas e movimentações ecológicas (ONOFRE, 1987, p. 211).

Do excerto acima, pode-se inferir que Chico revela a importância de que os habitantes daquela comunidade, tão desprezada pelo poder público, tenham consciência dos seus direitos como cidadãos e saibam reivindicá-los. Um dos modos de se fazer isso é através das ações que unam o coletivo para o enfrentamento das malversações políticas e econômicas. Juntos, os pescadores, assim como qualquer contingente de trabalhadores, terão mais força reivindicatória, com possibilidade de alguns ganhos; disso, eles precisam ter convicção. Para os poderosos, política e financeiramente falando, é pertinente que a classe trabalhadora continue dispersa e imersa na alienação. No texto de Pedro Onofre, Chico representa o homem politicamente conscientizado que não se conforma com o estado de coisas vigentes e empreende uma luta em favor dos grupos humanos massacrados pela força do chamado capitalismo selvagem e pelo descaso de governantes.

Na casa de Antonio Belo, Coló, ao saber que Betânia está de namoro com Chico Porrada, afirma que o jornalista não presta, pois é comunista e faz, inclusive, ataques constantes ao governo. Na declaração do policial, é constatável a carga pejorativa atribuída à palavra “comunista”. Tanto no período da Ditadura

Militar, vivenciado pelo autor, quanto no momento de apresentação da peça em Caxias (1989), havia a propagação da ideia de que os comunistas eram pessoas violentas, perigosas, arruaceiras, sendo bem conhecida a afirmação de que eles comiam criancinhas de tão maléficos que eram. É cabível lembrar que, no Brasil dos anos 1960 e 1970, os que se vinculavam à ideologia comunista, todos contestadores das ingerências políticas do governo de então, foram perseguidos como marginais de alta periculosidade, originando essa associação, muitas vezes feita, inclusive ainda hoje, entre comunismo e banditismo.

Belo compartilha da opinião de Coló e proíbe a cunhada de falar com Porrada; ela afirma que continuará encontrando-se com ele mesmo que não seja na casa de Belo. Coló, depois de afirmar que casa frequentada por comunista fica logo na mira de suspeição das autoridades, revela que, se Chico Porrada continuar visitando a casa, ele não entraria mais na residência de Belo. Em outro momento, Pitanga, após ter uma discussão com Coló na casa de Sebastiana por causa da amizade com Chico Porrada, declara para a família que Coló tem grande ódio pelo jornalista porque este descobriu que o policial comandava um grupo de ladrões que praticava roubos de produtos valiosos. Depois do ato ilegal, vendia mais de uma vez os frutos da ilicitude para lucrar substancialmente. Com essa prática, enriqueceu, adquirindo vários bens e vultosas quantias no banco. Chico Porrada realizou a denúncia pelos jornais, mas Coló, com a proteção de autoridades corruptas, não foi considerado culpado. Antonio Belo, mesmo ante essas informações, continua acreditando na amizade de Coló. Nessa parte da peça, tem-se, por intermédio da atuação desonesta da personagem Coló e o amparo deste por inescrupulosos órgãos públicos, a focalização de corrupção no âmbito policial e governamental.

Chico Porrada retorna à casa de Belo, o pescador diz ao jornalista que não deseja receber em seu lar um comunista, pois “comunista é coisa do diabo”. O jornalista pede que ele lhe conceda um instante para uma rápida conversa. Chico argumenta que, na atualidade, basta as pessoas lutarem em defesa dos direitos dos trabalhadores pobres e se colocarem oponente ao governo que já é alcunhado de comunista; afirma que se comunista é quem tem uma postura de inconformismo com as arbitrariedades de um capitalismo perverso e opressor, que enriquece poucos e lança muitos nos bolsões da miséria, então ele é comunista. Belo, de maneira conformista, declara que a miséria existe desde o início da humanidade e que ninguém tem o poder de modificar a vontade de Deus. Chico responde: “Deus não

se envolve nesse assunto seu Belo! São os homens: a ganância, a ambição, a sede do poder!” (ONOFRE, 1987, p. 251).

Chico Porrada informa que os pescadores irão fazer um movimento de protesto contra as ações que estão poluindo a Lagoa Mundaú; é preciso reivindicar a tomada de providências para que o meio ambiente não continue sendo tão degradado. É necessário que o governo cumpra a sua obrigação protegendo a lagoa Mundaú e não condenando as pessoas, que têm a lagoa como sua fonte de sobrevivência, a morrerem de fome. Chico declara que, na condição de pescador, Belo tem a obrigação de estar ao lado de seus pares nessa luta. Belo responde que irá pensar.

Coló chega na casa de Belo no momento em que este não se encontra; defronta-se com Betânia e Sebastiana; as duas são hostis com o policial que, enervado, revela que foi amante da mulher de Belo, deixando Betânia atônita, pois, para ela, a irmã seria a mais fiel das mulheres. Belo, que estava na área externa da casa havia escutado a dolorosa revelação de Coló, adentra na sala e, de maneira veemente, manda o policial sair de sua casa; avisa que, da próxima vez que eles se encontrarem, um deles não ficará vivo. Decorrido esse momento, o pescador protagonista sai de casa sem revelar para onde está indo; a esposa passa a noite toda aguardando o marido, preocupada com o que ele poderá ter feito após saber que fora traído por ela. Pitanga aparece para aliviar a angústia de Sebastiana, notificando que Belo passou a noite inteira ao seu lado na vigília em prol da lagoa Mundaú; ele incorporou-se ao movimento e agiu como uma liderança, por intermédio de falas incisivas e eloquentes, incitando os ânimos e as convicções dos ouvintes.

Chico Porrada vai à casa de Betânia para que ela o acompanhe na passeata; não tarda para que Belo também apareça. Ele informa ao jornalista que está em curso uma notícia de que a polícia impedirá a passeata. Os dois mostram-se resolutos em não se deixarem coibir pelas ameaças ou atuações rechaçadoras do Estado com sua força policial. Essa postura decidida e corajosa é constatável nas seguintes afirmações: “CHICO PORRADA: Já está na hora das populações começarem a exigir os seus direitos! Até hoje todas as decisões vêm de cima e essa prática tem de ser mudada! (...) Conformismo e covardia só fazem aumentar a miséria!” (ONOFRE, 1987, p. 275). Pode-se depreender que, para o jornalista, os que são assolados pelas iniquidades impostas pelos detentores do poder não

podem se calar, necessitam se rebelar e agir coletivamente em favor de mudanças alvissareiras e promotoras de justiça social.

Retornando às situações contidas na peça, Belo perdoa a esposa. Há uma mudança de consciência em Chico, estabelecida com os seguintes fatos: a primeira conversa de teor conscientizador com Chico Porrada, a culpa que Belo sente por ter sido uma nulidade de homem que não suscitava orgulho da esposa, o que poderia ter motivado a traição, a participação em um encontro dos pescadores em prol da lagoa Mundaú. Depois de ter vivido essas ocorrências, ele mostra-se um homem menos individualista ao não querer somente o que lhe beneficiaria com a indenização de desocupação da casa. Agora, o seu pensamento gravita em torno do coletivo, das causas de um grupo escanteado pelo poder público e do qual ele e sua família sempre fizeram parte. A defesa da lagoa não é somente a defesa de um espaço ecológico, é o estar em sintonia com as causas preservadoras da vida e da dignidade humana e social que deveria ser garantida pelo Estado, ou pelo menos deveria não ser por ele vilipendiada.

A passeata é rechaçada com violência pela polícia; muitas pessoas são brutalmente agredidas e presas; Antonio Belo é morto, vitimado por um tiro. Betânia apressa-se em ir para casa e avisar a irmã da fatalidade ocorrida. Surpreendentemente, quem aparece na casa de Belo é Coló; ele informa da morte do marido de Sebastiana. Diz que o fato de ter uma “infiltração comunista” no movimento é que provocou a atuação mais rígida da polícia para que a lei e a ordem fossem mantidas. Betânia retruca: “Infiltração comunista! É muito fácil para vocês, calarem as angústias do povo com a violência! Basta utilizar uma dessas duas fórmulas mágicas: manter a ordem e combater a infiltração comunista!” (ONOFRE, 1987, p 288). Pode-se, a partir do dito pela personagem, destacar que não é algo incomum, no passado e no presente, instâncias do poder estabelecido servirem-se de narrativas que vilinizam os que a elas se contrapuserem.

Nessa discussão com Coló, Betânia chega à conclusão de que ele é o assassino do cunhado, pois, com a morte de Belo, o policial poderia ficar com Sebastiana e, principalmente, ficar com a indenização da casa paga pelo governo. É pertinente lembrar que Coló era procurador de Belo e já estava de posse dos valores. Tuca, um jovem com problemas mentais e filho adotivo de Sebastiana e Belo, em um ímpeto de brincadeira, arranca a bolsa capanga de Coló, que tenta em

vão pegar de volta; o rapaz abre a bolsa, retira o revólver e atira, sem atinar consequências, no policial, deixando-o morto.

Betânia e Sebastiana estão se preparando para irem ao sepultamento de Belo, que se configurará em uma ação de cunho político, imersa na conotação de protesto. Betânia nota a bolsa de Coló em um canto da sala, pega o objeto para jogar fora, mas é assaltada por uma curiosidade em saber o que tem dentro; ao abrir, encontra o cheque da indenização da casa em nome de Antonio Belo. Era o fim da preocupação de Sebastiana que estava obrigada a sair da casa sem ter para onde ir e nem recursos para aquisição de um outro imóvel.

Vale lembrar que a encenação em Caxias-MA desse texto e do anterior foram realizadas em meados de 1989, ano em que se realizou a primeira eleição presidencial pós-Ditadura Militar. O candidato que se elegeu presidente foi Fernando Collor de Melo, integrado à linha ideológica da direita política e, até então, governador do Estado de Alagoas, espaço geográfico em que se passa a trama da peça *Mundaú- lagoa Assassinada*. A liderança do Teatro Sombras, que apoiava o candidato do Partido dos Trabalhadores, via, na eleição de Collor de Mello, a permanência das elites socioeconômicas no poder federal. Apresentar um espetáculo que denunciava e criticava as ações perniciosas dos governantes e da elite empresarial do Estado a que pertencia um dos favoritos a ganhar o pleito eletivo era, na concepção dos que comandavam companhia cênica, uma forma de despertar alguma conscientização política junto aos espectadores da peça, no sentido de não votarem naqueles que não irão lhes representar de fato, pois estes estão compromissados com os segmentos sociais de elevados poderes aquisitivos.

Na cidade de Caxias, no segundo semestre de 1989, foi deflagrada uma paralisação de servidores públicos municipais<sup>30</sup> em virtude de o prefeito pagar um reduzido salário aos funcionários e ainda não conceder aumento a essa categoria de trabalhadores por um considerável tempo. Ante a relutância do governante, os funcionários propõem-se a entrar em um acordo de redução dos percentuais de reajuste salarial por eles solicitados. Em resposta, o prefeito nega-se a conceder melhoria nos proventos dos trabalhadores públicos e os ameaça de demissão senão

---

<sup>30</sup> Devido aos baixos salários pagos aos funcionários municipais, os servidores da Câmara enviaram requerimento ao prefeito solicitando aumento salarial, o que lhes foi prontamente negado (...) Segundo alguns funcionários, eles estavam dispostos a negociarem o índice de reajuste por eles solicitado. Em virtude das respostas negativas, os funcionários resolveram paralisar as atividades, mas não tiveram êxito devido às ameaças de demissão (Jornal *O pioneiro*, novembro de 1989, p. 1).

retornarem às atividades. Temerosos de perderem seus empregos, os servidores estabelecem o fim da paralisação. Aqui, como no texto de Pedro Onofre, as pessoas que se rebelassem, de alguma forma, contra as ações do Estado poderiam sofrer dolorosas sanções: na peça teatral, violência e morte; em Caxias, o desemprego e o conseqüente desalento socioeconômico.

#### 4.3 *Auto da Compadecida*<sup>31</sup>, de Ariano Suassuna<sup>32</sup>

O texto de Ariano Suassuna configura-se numa mescla de lances risíveis com uma crítica ferrenha ao comportamento vicioso dos representantes de categorias sociais, em termos econômicos, prestigiadas. O enredo se desenvolve em uma cidade nordestina (Taperoá), configurando-se no microcosmo de uma sociedade em que os ocupantes das posições privilegiadas mostram-se ambiciosos, corruptos e tratam os que lhe são inferiores economicamente com desdém e soberba. Da pena afiada de Suassuna, não são poupados nem os ocupantes de importantes cargos na igreja católica, que, na peça, se desvirtuam dos preceitos da honestidade e do humanitarismo para lucrarem monetariamente. Acerca do contexto em que se passa a obra, é informado:

O contexto histórico-social da obra é de um território brasileiro explorada com todas as implicações do colonialismo; reafirmação da burguesia com seus súditos, que evidentemente são (nordestinos) pobres, escravizados, tratados de forma desumana, tendo que curvarem aos seus senhores (colonizadores e poderosos), que mandam e desmandam (RODRIGUES, 2014, p. 326).

O texto dramático, escrita em 1955, tem como protagonista João Grilo, um sobrevivente das mazelas sociais, como tantos nordestinos. Ele serve-se da mentira e da esperteza como armas de sobrevivência ante as injustiças que permeiam a sua realidade. A peça se inicia no momento em que João Grilo e seu amigo Chicó,

<sup>31</sup> SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 35. ed. São Paulo: Agir, 2004.

<sup>32</sup> Ariano Vilar Suassuna veio ao mundo em 1927, na então Parahyba (hoje, João Pessoa). Dramaturgo, romancista, poeta, professor. Criador do Movimento Armorial, cujo alicerce primordial é a valorização e disseminação da cultura popular nordestina, ideário do qual foi sempre um ferrenho defensor. Esteve, de 1994 a 1998, no comando da Secretaria de Cultura de Pernambuco. O cenário de seus textos ficcionais é o Nordeste com a sua riqueza cultural e identitária, sendo o teor de criticidade e humor uma marca de várias de suas produções. Eis as obras dramáticas mais destacáveis de Suassuna: *Uma mulher vestida de sol* (1947- teatro), *O castigo da soberba* (1953-teatro), *O riso do avarento* (1954), *Auto da Compadecida* (teatro-1955), *O santo e a porca* (1957), *A farsa da boa preguiça* (1960). Faleceu em 2014.

ambos empregados de um padeiro, obedecendo a ordem da esposa do patrão, dirigem-se à igreja para pedir ao padre que abençoe um cachorro que está doente. O padre se recusa afirmando que aquilo é um absurdo; João Grilo, usando de astúcia, resolve dizer que o dono do cachorro é o major Antônio de Moraes, homem mais rico e poderoso da região. O padre modifica totalmente a sua postura quando ouve essa informação:

PADRE: E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

JOÃO GRILLO: É. Eu não queria vir, com medo que o senhor se zangasse, mas o major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer, mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

PADRE (desafazendo-se em sorrisos): Zangar nada, João! Quem é o ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro (SUASSUNA, 2004 ,p. 20).

O padre demonstra que é subserviente aos poderosos, aos que detêm recursos financeiros. A severidade com que rechaçara a ideia de abençoar um cão é transformada em uma anuência ao ato que antes considerara inadequado, chegando a dizer: “Não vejo mal nenhum em abençoar as criaturas de Deus” (SUASSUNA, 2004, p. 20). Tal conduta é motivada pelo fato de o sacerdote ouvir que o animal pertencia ao homem mais afortunado política e economicamente na cidade de Taperoá. A condição financeira de quem está solicitando algo é o que mais pesa na decisão do eclesiástico, não importando se, para atender o pedido e agradar o poderoso, tenha de burlar algumas normas da própria Igreja.

No momento em que Grilo e Chicó estão saindo da Igreja, surge o major Antônio Moraes, que veio pedir ao padre para benzer o seu filho que se encontrava enfermo. O pároco, na conversa com o homem mais afortunado da cidade, pressupõe que o major está se referindo ao cão do qual Grilo mencionara e acaba chamando o filho e a esposa do poderoso fazendeiro de cachorros. Enfurecido, Moraes sai esbravejando e afirma que irá se queixar ao bispo a respeito do tratamento desrespeitoso dispensado pelo padre. João Grilo, vendo que o plano que arquitetara foi por água abaixo, solicita ao pároco que, como este iria abençoar o cachorro de Antônio Moraes, abençoe agora o cachorro doente da mulher do padeiro. O padre, alegando não querer mais se meter em confusão, não atende o pedido. A mulher do padeiro entra com o seu animal nos braços implorando que o

religioso conceda uma bênção para que o cão de estimação sobreviva. O pároco continua irredutível, iniciando-se uma discussão; no meio dessa alteração, o cachorro morre; revoltada a dona diz que agora o padre terá que enterrá-lo, ministrando o rito em latim.

João Grilo solicita carta branca dos patrões para convencer o Padre a realizar o enterro como eles desejam. A mulher do padeiro concorda com o pedido de seu empregado. De forma astuta, Grilo inventa que o cachorro, antes de morrer, já muito doente, comunicou-se, através de olhares, com o seu patrão; o entendimento foi de que o cão queria um testamento, no qual deixava uma vultosa quantia para a igreja caso fosse enterrado com os ritos fúnebres em latim. O pároco muda imediatamente de postura, passando a elogiar a inteligência do animal e designa o sacristão para a função.

O bispo, após receber a reclamação de Antônio Morais, vai até o padre para tomar satisfação sobre o ocorrido. Assim, com o fluir da conversa, é verificado que o mal entendido foi oriundo de um engodo promovido por João Grilo. Quando este aparece na igreja, o padre parte para cima dele, insultando-o; em revide, Grilo conta a história do enterro em latim, o que ocasiona a indignação do Bispo, que logo arrefece os ânimos ao saber que é um dos beneficiários no testamento do cachorro. Não só muda de ideia em relação ao caso, como encontra, no Código Canônico, respaldo para legitimar a ação cometida pelo padre e sacristão:

BISPO: Não resta nenhuma dúvida, foi tudo legal, certo e permitido. Código Canônico, artigo 368, parágrafo terceiro, letra B.

SACRISTÃO: Quer dizer que não agi mal?

BISPO: Muito pelo contrário, você agiu muito bem.

JOÃO GRILO: E aqui está a prova que você agiu muito bem (Entregando os pacotes). Bispo e Padre e Sacristão.

SACRISTÃO (Falsamente admirado). Que é isso? Que é isso? (SUASSUNA, 2004, p. 69).

Na peça de Suassuna, os três personagens integrantes do clero em Taperoá, cidade onde se passa o enredo do texto, representam uma Igreja regida por princípios nada humanitários e fraternos. Ela está calcada em objetivos ambicionistas e comprometimentos com o poder estabelecido, pode-se declarar: “o Padre, o Bispo e o Sacristão são desonestos, gananciosos, ligados ao poder e expressam a crítica que o autor faz à Igreja institucional” (NOGUEIRA, 2000, p. 209). É patente que essas personagens, corrompidas pela ganância, personificam uma

conduta de líderes cristãos que destoam de vários preceitos disseminados pelo Catolicismo. O dramaturgo efetiva uma crítica à conduta venal e interesseira de sacerdotes infiéis aos valores propagados pela religião católica.

Voltando ao enredo da peça, João Grilo, não satisfeito com as peripécias realizadas e movido por um sentimento de vingança, sabendo que sua patroa tem apego por animal e por dinheiro, vende a ela um gato com um poder maravilhoso: “descomer dinheiro”, expressão usada pelo autor e que significa defecar moeda. Grilo, diante da mulher do padeiro, faz uma demonstração, de forma enganosa dessa capacidade do animal felino, encantando a espectadora que compra o gato pelo preço pedido. Na verdade, não é apenas o desejo de lucrar, explorando a ambição da patroa, que motiva João a ludibriá-la, mas principalmente o desejo de vingar-se do descaso e desrespeito com que era tratado, como se constata na seguinte fala:

JOÃO GRILO: Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só para enriquecerem, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar a comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim, nada. João Grilo que se danasse (SUASSUNA, 2004, p. 24).

É perceptível, no desabafo de João Grilo, o caráter de exploração do homem pelo homem, numa relação social em que os detentores do poder econômico espoliam os que deles dependem para a manutenção de uma parca subsistência, dispensando-lhes um tratamento indigno. Na afirmação do protagonista, o animal tem direito a mordomias e prerrogativas que jamais seriam concedidas ao debilitado empregado. O padeiro e sua esposa não têm preocupação com o estado de saúde do funcionário, deixando-o entregue à própria sorte. João revolta-se ante tanta insensibilidade de quem poderia ajudá-lo, por isso, usando sua sagacidade, resolve enganar os patrões, vendendo-lhes um gato que “descome dinheiro”.

Não demora muito e a trapaça de Grilo é descoberta; o padeiro furioso vai até seu funcionário que está na igreja e o chama de ladrão; os dois discutem e João demite-se, acusando o patrão de ser um explorador de um funcionário que trabalha muito e bem, mas que recebe um salário de miséria. Em meio a essa discussão, a

mulher do padeiro adentra assustada na sacristia para avisar que a cidade está sob o domínio de Severino do Aracaju, o líder de um grupo de cangaceiros; ele está se dirigindo à igreja para assaltá-la. Severino entra e pede ao bispo que mostre os bolsos, retirando de lá uma considerável quantia, o que vale o comentário de que, na cidade, “o negócio da reza está prosperando”. Na sequência, o padre também tem o seu dinheiro do testamento surrupiado pelo chefe dos marginais. Severino decide que todos morrerão e começa definir a ordem de quem irá se despedir da vida primeiro; todos são mortos, restando João Grilo e Chicó; o primeiro, visando preservar a sua vida novamente, mostra-se ladino ao oferecer algo para Severino:

JOÃO GRILO: Dou-lhe de presente uma gaita.

SEVERINO: Uma gaita? Para que eu quero uma gaita?

JOÃO GRILO: Para nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

SEVERINO: Que conversa é essa? Já ouvi falar do chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

JOÃO GRILO: Mas cura. Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer (SUASSUNA, 2004, p. 121-122).

João, com o intento de convencer Severino, finge matar Chicó com uma facada na barriga, sendo que nela está amarrada uma bexiga de cachorro contendo sangue; depois a gaita é tocada e o fingido morto ressuscita. O líder dos cangaceiros fica espantado com a cena, acreditando ter o objeto musical poderes miraculosos. Chicó afirma ter conversado com Padre Cícero e que ele revelou estar à espera de Severino; este pede a um de seus cangaceiros que atire nele para que possa encontrar-se com Padre Cícero. O cangaceiro-mor recomenda ao seu subordinado que não esqueça de tocar a gaita a fim de promover a sua ressurreição. Assim é feito; no entanto, ao ser tocada a gaita, Severino não mostra qualquer reação: continua caído e morto. Percebendo a enganação de Grilo, o empregado de Severino tenta matá-lo, porém é segurado por Chicó e ferido por João, que julga ter matado o marginal. Chicó é surpreendido por um tiro disparado por quem supunha estar morto, não resistindo ao ferimento.

Todos os mortos, numa outra instância de vida: o pós-morte, esperam por seus julgamentos. Aparecem as figuras do Encourado (Diabo) e de Manuel (Cristo negro). O Encourado, um diabo estilizado na imagem de um vaqueiro, configura-se em advogado de acusação; ele arregimenta, com muita propriedade, as más

condutas terrenas estabelecidas pelos réus; as sentenças são deflagradas pelo juiz representado por Manuel. João, percebendo que ele e seus colegas de julgamento estão em vias de serem condenados às chamas infernais, pede a intercessão de Nossa Senhora Compadecida; ela surge, assumindo a defesa de todas as almas que ali se encontram; consegue justificar os comportamentos viciosos de todos eles. Ao final do julgamento, todos livram-se do inferno e são sentenciados a ficarem no purgatório para conseguirem a absolvição de suas almas, deixando o demônio bastante insatisfeito. João Grilo, depois de quase não escapar da condenação, tem o veredicto de que deverá voltar à vida terrena.

Na cidade de Taperoá, Chicó está conduzindo o corpo de João Grilo para o sepultamento; de repente, o suposto defunto começa a mexer-se assustando Chicó, que se afasta do amigo, julgando ser uma assombração. João Grilo convence o seu parceiro de embrulhadas que está vivo, alegando que, provavelmente, a bala o tenha atingido de raspão. Chicó demonstra alegria em ter de volta o seu estimado amigo. Grilo lamenta ter perdido o dinheiro do testamento do cachorro que estava em seu bolso; Chicó informa que retirou os valores do bolso de João antes de levá-lo para o enterro. Os dois comemoram o fato de que, agora, estão ricos, pois também ficaram com o dinheiro da padaria roubado por Severino. No entanto, Chicó lembra-se de que havia prometido doar todo o dinheiro para Nossa Senhora caso João sobrevivesse. Depois de muito lamentarem-se, decidem que é melhor cumprir a promessa. João ainda justifica que talvez só tenha sobrevivido por intervenção de Nossa Senhora, então que esses valores ficassem como pagamento pelos serviços de advogada que ela lhe prestara.

#### 4.4 Os cegos<sup>33</sup>, de Michel Ghelderode<sup>34</sup>

Os Cegos, de Michel Ghelderode, texto escrito em 1933, conta a história de um trio de cegos que segue em uma estrada no intento de chegar a Roma e esperam encontrar o Papa; eles acreditam que o santo padre irá propiciar o milagre de fazer com que os três enxerguem. Eles caminham utilizando um bastão e, enfileirados, movem-se cada um segurando na ponta do casaco do outro para manterem-se coesos na caminhada. Há semanas que estão em peregrinação e encontram-se exauridos fisicamente, estão com fome, sede e suas mentes parecem perturbadas e suscetíveis a alucinações. Ao ser ouvido o som do eco de suas vozes pedindo auxílio, conjecturam:

DE WITTE - Vocês ouviram? (SILENCIA OUVINDO)...Mais nada.  
 DE STROP - Parecia que estava ouvindo... É a fome e a sede, a sede principalmente que nos perturba os sentidos.  
 DEN OS - Eu ouvi! Sabem o que é? O eco! Vou experimentar: ou é o diabo que fez troça de nós e não responderá, ou então é o eco, que não mente e responde, porque vou provocá-lo, religiosamente (GHELDERODE, 2014, p. 1).

Concluem que o som é mesmo um eco e não uma manifestação de algo demoníaco ou sobrenatural. Um deles deduz que, se estão ouvindo a repercussão ecoante de suas vozes, então encontram-se em um espaço circundado por montanhas. Uma pessoa, que lhes é confiável e que já estivera na Itália, dissera que Roma ficaria logo após essa região montanhosa. Assim sendo, é deduzido que a capital italiana se encontrava próxima. Diante da perspectiva de que não demorará mais para adentrarem no espaço que tanto desejavam, os cegos mostram uma grande animação:

<sup>33</sup> GHELDERODE, Michel. **Os cegos** (2014). Disponível em: [http://www.deficienciavisual.pt/r-Os\\_Cegos-Ghelderode.htm](http://www.deficienciavisual.pt/r-Os_Cegos-Ghelderode.htm). Acesso em: 21/11/2018.

<sup>34</sup> Nascido na Bélgica em 1892, Michel Ghelderode é considerado um dos precursores da vanguarda teatral europeia do século XX. Suas produções abarcam dezenas de peças teatrais, diversos contos e uma grande quantidade de artigos que versam sobre a relação entre arte e folclore no seu país. Entre os temas que pontuam a sua dramaturgia, são destacáveis: a relação conflituosa, vivenciada pelo ser humano, com as manifestações do bem e do mal; busca por uma salvação na vida, independente do aspecto religioso; visão obsessiva sobre a morte. Eis algumas de suas principais peças: *A balada do grande Macabro*, *Maria, a miserável*, *A farsa dos tenebrosos*, *Os cegos*. Falece em 1962.

DEN OS - Aleluia! Vamos ver o Papa em pessoa, o Papa que vai nos fazer um milagre: Dar-nos de novo os nossos olhos!

DE WITTE - Aleluia! Vamos ver um montão de maravilhas... Ou então não veremos nada! O certo é que Roma é a cidade mais mirífica da cristandade, é que lá beberemos até não poder mais, comeremos à farta, e dormiremos e dançaremos... Sei, de boa fonte, que esses Romanos são de natural alegres e amigos dos prazeres. E nunca mais voltaremos para a Flandres (GHELDERODE, 2014, p. 2).

Acreditam, piamente, que encontrarão o Papa e que este lhes restituirá a visão; confiam que serão muito felizes em Roma, por lá ser a capital do Catolicismo, religião a que eles são fieis e da qual esperam a ocorrência de um milagre. Acreditam que os romanos são acolhedores, solidários e festivos. Percebe-se que o trio de peregrinos é constituído de homens dotados de fé religiosa, suportando sete semanas de caminhada com muitas privações. Mostram-se desejosos de usufruírem de prazeres materiais, como o consumo exagerado de bebida e comida. O fato de estarem munidos de fé não os isenta de serem vaidosos, o que é constatado no momento em que pensam avizinhar-se de Roma e começam a disputar entre si o privilégio de um deles encontrar-se à frente dos outros no momento de entrar na cidade. Ao final da breve contenda, resolvem ficar na ordem em que estão. Ouvem uma voz respondendo a uma pergunta feita por um dos três e supõem que se trata do eco, mas percebem que a voz parece estranha. Ao perguntarem ao suposto eco onde ele está, ouvem a seguinte resposta:

A VOZ DE LAMPRIDO - Numa árvore da qual descerei para ser-lhes agradável. Sou uma voz que tem patas e chegarei até vocês.

DE WITTE - Bem que eu pressentia, é um homem! Tanto melhor, ele nos dará esmola. Vejo-o que vem chegando: é um grandalhão de chapéu redondo (GHELDERODE, 2014, p. 4).

Lamprido, um coalho que possui um topo de árvore como seu abrigo, desce e aproxima-se dos caminhantes, que lhe rogam por piedade, alegando que são “pobres ceguinhos, peregrinando em um vale de lágrimas”. É oferecido esmola em forma de alimentos, mas eles rejeitam, dizendo que desejam dinheiro. Aqui é verificada a ausência de humildade dos cegos por não conseguirem enxergar a grandeza do gesto solidário de Lamprido. Eles revelam o apego pelo vil metal até na hora de serem auxiliados por alguém que deseja aplacar a fome deles. Lamprido diz que não lhes entregará dinheiro, mas que dará algo mais valioso naquele

momento: conselho e ajuda. O trio diz não precisar de nenhum auxílio e, ainda, insultam o interlocutor quando ele revela que é coelho:

OS TRÊS - (COM ARREBATAMENTO) li! li! é um aleijado!.... Ah! Ah!.....E diz que é clarividente! Ei! Ei! E acha que não estamos perto de Roma! (GHELDERODE, 2014, p. 5).

Os cegos ficam satisfeitos ao saber que o Lamprido só enxerga com um olho, não tem as duas visões. Para se sentirem superiores a ele o alcunham de aleijado, uma maneira de tentar inferiorizá-lo. Assim, reproduzem o menosprezo que, provavelmente, já sofreram por serem cegos e pobres. Muitas vezes, nem mesmo a condição de ser um fiel vinculado ao Cristianismo, como é o caso dos três peregrinos, impede alguém de cometer ações nada fraternas ou de ter pensamentos vergonhosos. O personagem coelho tenta persuadir o trio de que aquele caminho não os levará a Roma, oferecendo-se para conduzi-los a uma abadia onde serão abrigados. Os caminhantes continuam a não dar ouvidos às recomendações de Lamprido; este, numa derradeira tentativa, argumenta:

LAMPRIDO - Pela última vez vos digo: estão no país dos fossos e a estrada é toda cheia de pântanos e prados inundados. Um passo em falso e desaparecerão! Dentro em pouco descerão as trevas. Vou tomá-los pela mão e conduzi-los ao refúgio da abadia, onde passarão a noite. Eis uma oportuna caridade, e a única que eu quero fazer...

DE WITTE - Acabemos com isto! A caminho! Deixemos esse velhaco com seus disparates! (GHELDERODE, 2014, p. 6).

Os cegos seguem adiante lançando ofensas a Lamprido, acusando-o inclusive de ser um malfeitor de estrada; não demora muito e acabam, como advertira o coelho, ficando presos em um pântano sem fundo. Pedem ajuda, mas o coelho não pode mais nada fazer, pois não há como retirá-los do espaço alagado em que eles estavam afundando velozmente. O coelho afirma que só resta voltar para a sua árvore e rezar pelas almas dos três; almas estas que foram incapazes de enxergar as nobres intenções de um homem que só desejava ajudar a três peregrinos desprovidos de visão. Os três cegos foram aniquilados pelo mesmo preconceito ao qual foram submetidos em suas vidas: preferiram guiar-se por uma visão preconceituosa do que acreditar em um coelho, condição física escarnejada

por eles, do mesmo modo como o fato de eles serem cegos fora motivo de desprezo por parte de alguns.

Acerca da apresentação da peça *Os cegos* pelo GT Sombras, registra-se a seguinte informação contida em um jornal local que circulava época:

Seguindo para Imperatriz o grupo participou do I Festival de Teatro daquela cidade onde estiveram também representados os municípios de Açailândia, Imperatriz, Balsas e Porto Nacional. Os caxienses não fizeram feio, ali apresentaram duas peças: “Os cegos” e “Dois perdidos numa noite suja”. E veio o esperado, foram premiados naquele festival. Conquistaram dois prêmios com a peça “Os cegos”, nas categorias: melhor diretor e melhor figurino” (Jornal *O pioneiro*, 1993, p. 2).

A companhia cênica, sob a coordenação de Raimundo Ray, que também assumiu a direção do espetáculo, como verificado no trecho jornalístico acima, obteve, com a dramatização de *Os cegos*, dois prêmios em uma competição artística de caráter estadual. Uma questão curiosa é a encenação, no mesmo evento, de duas peças pelo grupo: além do texto de Michel Ghelderode, também foi levado ao palco o texto *Dois perdidos em uma noite suja*, de Plínio Marcos. É cabível relatar que, embora tenha participado de outros festivais competitivos de artes cênicas, esses foram os dois únicos prêmios auferidos pelo Sombras em sua trajetória.

#### **4.5 *Dois perdidos numa noite suja*<sup>35</sup>, de Plínio Marcos**

A peça, de 1966, tem como figuras centrais Tonho e Paco; os dois moram juntos em um quarto de pensão muito simples. O enredo é iniciado com uma discussão entre os dois colegas em virtude de que Tonho deseja dormir e Paco tocava uma gaita. A insistência de Paco em continuar tirando som do instrumento musical faz com que Tonho parta para cima do indesejado tocador de música e tome-lhe a gaita. Paco tenta reaver o objeto e acaba levando um forte empurrão; depois de prometer que não irá tocar mais, a gaita lhe é devolvida. Ele reclama que, na briga, o seu sapato foi arranhado. Tonho, notando que o sapato é novo e

---

<sup>35</sup> MARCOS, Plínio. **Dois perdidos em uma noite suja**. Disponível em: [https://.ujsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/Ves2013\\_1/Editais/DOIS\\_PERDIDOS.pdf](https://.ujsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/Ves2013_1/Editais/DOIS_PERDIDOS.pdf). Acesso em: 22/11/2018.

elegante, interpela se Paco roubou de alguém; a resposta é que o objeto não fora fruto de um roubo. Tonho não acredita nessa afirmação e argumenta:

TONHO: Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscate no mercado. Eu sou muito mais esperto e trabalho muito mais do que você. E nunca consegui mais do que o suficiente para comer mal e dormir mal e nesta espelunca. Como então você conseguiu comprar esse sapato? (MARCOS, 2014, p. 5).

Na fala de Tonho, pode-se depreender um breve perfil de dois homens que sobrevivem com dificuldades financeiras, não possuem um emprego fixo; pertencem a um segmento social desprovido de privilégios econômicos e ocupantes de sub-empregos. Os dois, Paco e Tonho, fazem parte do grupo dos marginalizados sociopoliticamente. No universo em que vivem, a violência acaba se naturalizando em virtude do embrutecimento de pessoas que se sentem excluídas, esquecidas pelo sistema político.

Paco revela que ganhou o sapato de presente de alguém; Tonho deseja saber de quem, mas não obtém resposta, colocando novamente em suspeição a afirmação do colega. Paco então acusa o seu companheiro de quarto de estar mesmo é com inveja por não ter um sapato novo e bonito. Os dois recomeçam a discussão e Tonho, exasperando-se, bate em Paco, dando-lhe fortes socos, o que provoca um breve desmaio no agredido. O agressor lança um copo com água no rosto de Paco, reanimando-o. Depois de estarem com os ânimos menos exaltados, Tonho afirma que, se tivesse um sapato novo, com certeza conseguiria um emprego, pois, usando um calçado velho e furado, é desvalorizado. Ele informa que estudou para ocupar uma boa função e não queria carregar e descarregar produtos em um mercado público.

Paco transmite a Tonho um recado de um dos trabalhadores do mercado, cuja alcunha é Negrão, um homem bem alto, forte e que adora meter-se em brigas. Ele mandou avisar que irá surrar Tonho por este ter lucrado com um serviço que não lhe pertencia. Tonho fica assustado; afirma que irá conversar com o seu antagonista, haja vista que não deseja entrar numa contenda com o enfezado Negrão. No decurso da conversação entre os dois protagonistas da peça, novamente, vem à tona o assunto do sapato, pedindo Tonho o calçado emprestado para Paco:

TONHO: Você podia me ajudar!

PACO: Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?

TONHO: É só você me emprestar seu sapato. Eu arranjo um emprego, depois, se eu puder fazer alguma coisa por você, eu faço (MARCOS, 2014, p. 13).

O empréstimo do par de calçados não é concedido. Tonho entra em consenso com o Negrão, entregando-lhe uma certa quantia, ficando livre, por enquanto, de ser espancado ou até mesmo morto. No entanto, a intenção de Negrão é revelada por Paco: Tonho terá que fazer o trabalho de seu ameaçador, transformando-se numa espécie de escravo. Ele, desanimado, infere que está numa situação bastante delicada, concluindo que sua vida é desastrosa, tudo parece não dar certo. Paco aconselha ao colega de quarto para voltar à sua casa, ficar ao lado da família. Tonho enuncia que não pode retornar, pois, na sua cidade natal, não tem emprego e quando se arruma um trabalho o salário é muito pouco; as oportunidades de se avançar na vida são quase inexistentes. Ante a falta de horizontes alvissareiros, declara:

TONHO: Vida desgraçada. Tem que ser sempre assim. Cada um por si e se dane o resto. Ninguém ajuda ninguém. Se um sujeito está na merda, não encontra um camarada para lhe dar uma colher de chá. E ainda aparece uns miseráveis para pisar na cabeça da gente (MARCOS, 2014, p. 22).

A personagem, em seu desabafo, relata o egoísmo e a insensibilidade de indivíduos que integram uma sociedade na qual os princípios de solidariedade são esquecidos. Na visão de Tonho, os derrotados pelos reveses da vida não encontram mãos amigas para prestar-lhes algum auxílio, muito pelo contrário: são ainda mais rechaçados. Imerso nesse pessimismo, Tonho mostra a Paco uma arma que conseguiu arranjar e sugere que eles assaltem um casal de namorados. A ideia é que, com o assalto, se consiga o par de sapatos que Tonho supõe lhe dará oportunidade de conseguir um emprego, pois estará mais apresentável e gerará mais confiança no contratante; o outro intento é adquirir uma flauta, instrumento que Paco toca bem e com o qual pretende ter bons rendimentos. A arma estará sem bala, segundo Tonho ela será apontada somente para assustar as vítimas, com vistas à obtenção do que a dupla desejava. Paco, no entanto, anseia usar de violência na abordagem ao casal: surrar o rapaz e aproveitar-se sexualmente da

moça. Tonho não concorda com essas pretensões de seu parceiro e resolve que irá realizar o assalto sozinho.

Paco, não querendo deixar de participar da ação criminosa que poderá lhe render algo financeiramente positivo, diz que irá acatar as determinações de Tonho. O assalto é realizado e Paco, de forma impetuosa, não segue o que combinara com o seu colega e espanca o rapaz assaltado. Os dois chegam ao quarto deles com os frutos do roubo; Tonho chama a atenção de Paco pelo descumprimento da combinação de não usarem violência física. Os dois iniciam a divisão do que fora roubado, não havendo consenso em relação ao rateio. Depois de algumas tentativas, o desentendimento é resolvido da seguinte maneira:

TONHO: O sapato é meu. Eu já falei mais de mil vezes. Eu só entrei nesse assalto por causa dele e vou ficar com ele.

PACO: Então, o resto é meu.

TONHO: O resto meio a meio.

PACO: Aqui para você (Faz gesto). Ninguém me leva no tapa.

TONHO: Está bem, Paco. Fique com tudo. Você me levou no bico, mas não faz mal (MARCOS, 2014, p. 36).

Tonho declara que vai embora, não suporta mais nem ver o rosto de Paco. Ao tentar calçar os sapatos, verifica que eles são pequenos, não servem para os seus pés. Solicita a seu colega que faça uma troca, considerando que o calçado de pontuação menor é compatível com os pés de Paco; este se nega a realizar a permuta, alegando que se a polícia vier em busca deles encontrará o objeto do roubo sob o seu domínio. Os dois exasperam um com o outro; Paco exagera nas provocações e Tonho, tomado de fúria, saca o revólver, coloca uma bala na arma e aponta em direção ao parceiro de quarto. Obriga Paco a entregar tudo o que havia sido roubado no assalto e, em seguida, dispara no rosto do ex-amigo, se autointitulando de Tonho, o Maluco. A peça encerra com a personagem que parecia ser a mais pacífica da dupla de protagonistas explodindo em violência, assumindo a personalidade marcada por certa insanidade e descontrole do companheiro de quarto; chega até se arvorar da alcunha de “o maluco” pela qual Paco se autodesignava. Ambas as personagens, praticantes de atos violentos, reproduzem, nessas ações, a revolta por terem vidas medíocres e sem muitas perspectivas de melhoria em um contexto social opressor.

#### 4.6 *Antígona*<sup>36</sup>, de Sófocles<sup>37</sup>

A peça de viés trágico, escrita na Grécia por volta do ano 442 a.C., traz o embate entre um governante tirano, que não admite ser contestado e uma jovem princesa que o desafia para fazer valer os princípios humanísticos em que ela acredita. A personagem que dá título à peça representa as mulheres<sup>38</sup> que não se calam ou se conformam diante das injustiças, deixando de serem meras coadjuvantes em uma sociedade que as discrimina para assumirem um protagonismo atitudinal. A tragédia de Sófocles também se configura numa crítica à tirania e ambição dos ocupantes de postos mandatários de uma nação, não medindo esforços para se manterem no poder.

A peça grega em foco possui o seguinte enredo: Eteócles e Polinices eram filhos de Édipo, monarca que abandona o trono de Tebas, deixando-o para ser ocupado pelos dois príncipes. Havia a determinação que cada um dos irmãos reinaria por um ano, havendo essa alternância de poder de forma constante; no entanto, o irmão mais novo, após o seu período anual de reinado, não quis deixar o trono, como havia sido acordado. Tem-se aqui o apego ao poder da parte de Eteócles, o que se compatibiliza com tantos governantes de ontem e de hoje que, ao ascenderem a um cargo político executivo, de lá não desejam mais sair e, por vezes, realizam ações nada valorosas para a permanência por tempo indeterminado. O adágio popular bem conhecido de que o poder inebria se adequa ao que corra ao jovem monarca, que acaba traindo o próprio irmão a fim de continuar governando Tebas.

<sup>36</sup> SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. de Millôr Fernandes. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

<sup>37</sup> Principal dramaturgo da Antiguidade na Grécia, nasceu no ano de 497 ou 496 a.C. Também foi ator, encenando várias de suas peças. Constituiu-se no maior vencedor dos concursos teatrais que ocorriam na Grécia antiga. Um tema recorrente, em suas peças trágicas, é a atuação inexorável do destino, o qual o homem, por mais sábio que seja, não pode modificar e de cujas ações não pode se esquivar. As mais relevantes peças de Sófocles são: *Antígona*, *Édipo, rei*, *Electra*, *Ájax*.

<sup>38</sup> Na década de 1990, período em que a peça *Antígona* foi apresentada pelo Grupo Sombras, estava-se vivendo uma terceira fase do feminismo, denominada Terceira Onda feminista, sendo que “ela estava inserida em um contexto de novas perspectivas nas Ciências Humanas, como é o caso da Micro-História, que logo reconheceu a importância do movimento de organização das mulheres e o tratou de forma mais detalhada. Além disso, com o próprio questionamento do padrão branco de classe média-alta das feministas, mulheres negras começaram a se destacar no movimento e negociar seus espaços para revelar as diferenças vividas por mulheres com diferentes condições sociais e étnicas (GASPARETTO JÚNIOR, 2019, p. 1).

Durante o reinado de Eteócles, Polinices encontrava-se em Argos, cidade cujo rei era seu sogro. Diante da traição do irmão, alia-se ao monarca de Argos e declara guerra contra sua terra natal: Tebas. Os dois príncipes têm um belicoso enfrentamento e ceifam a vida um ao outro. Quem assume o trono é Creonte, tio dos dois jovens. O novo soberano estabelece ritos fúnebres dignos de herói para Eteócles e determina que o corpo de Polinices deve ficar insepulto para ser devorado pelos abutres, uma vez que ele se voltou contra a sua pátria. Um edital é publicado, proibindo a qualquer um de enterrar ou realizar sequer uma oração ante o corpo do príncipe considerado traidor. Na fala de Antígona, irmã dos príncipes tebanos que vitimaram fatalmente um ao outro, tem-se o teor do referido edital e a postura dela ante a deliberação de Creonte:

ANTÍGONA: O edital do rei proclama que ninguém poderá enterrá-lo, nem sequer lamentá-lo, para que, sem luto ou sepultura, seja banquete fácil de abutres. Esse é o edital que o bom Creonte preparou para ti e para mim- para mim, sim!- e que virá aqui comunicar mais claramente aos que pretendem não tê-lo entendido. Sua decisão é fria, e ameaça quem a desrespeitar com a lapidação, morte e pedradas (SÓFOCLES, 2003, p. 7).

Antígona demonstra que está em discordância com o que ordena o seu tio, chega a ironizá-lo, chamando-o de “o bom Creonte”. O que subjaz nessa alcunha é que o rei é um homem insensível, que não se comove diante da morte de um dos seus sobrinhos, entregando o corpo deste para servir de alimento a animais famintos; o poder exercido com autoritarismo marca as ações e determinações de Creonte. Era preciso, na visão do rei, demonstrar que quem cometesse ato de traição ao Estado teria um destino trágico, mesmo que fosse um de seus familiares. Era uma maneira de demonstrar força e inibir eventuais contraposições de seus súditos. Antígona não comunga da opinião do tio e, movida pelo amor ao irmão mais novo, resolve enfrentar as deliberações do rei e sepultar o corpo de Polinices. Pede auxílio da irmã, Ismênia, que responde:

ISMÊNIA: ...pensa que fim será o nosso, mais miserável do que todos, se desprezarmos o decreto do rei, desafiarmos sua força. Não, temos que lembrar, primeiro, que nascemos mulheres, não podemos competir com os homens; segundo, que somos todos dominados pelos que detêm a força e temos que obedecer a eles, não apenas nisso, mas em coisas bem mais humilhantes (SÓFOCLES, 2003, p. 8-9).

Nas afirmações de Ismênia, é perceptível a condição de inferioridade da mulher que marcava a sociedade tebana; mulheres não podiam desafiar os homens e suas ordenanças, cabendo-lhes serem obedientes. A elas, não era pertinente imiscuir-se em questões políticas, muito menos contestar o poder masculino por mais injusto e iníquo que ele fosse. Para a irmã de Antígona, uma mulher descumprir o decreto impingido pelo rei era algo impensável: o papel social feminino não deveria trilhar tais caminhos. Ismênia tenta dissuadir a irmã do propósito de dar sepulto ao corpo de Polinices, mas Antígona encontra-se imersa em uma determinação férrea, mesmo que tenha que pagar com a própria vida:

ANTÍGONA: Pois obedece então a teus senhores e glória a ti, irmã. Eu vou enterrar o nosso irmão. E me parece bela a possibilidade de morrer por isso. Serei amada para sempre pelos que sempre amei e junto deles dormirei em paz (SÓFOCLES, 2003, p. 9).

Antígona têm o amor fraternal e a coragem como molas propulsoras para entrar em colisão com o poder do Estado. Independente do gênero a que pertence, ela vê-se como um ser humano que não pode ficar emudecida e paralisada diante do que considera injusto, fruto de um ato tirânico; ainda mais quando a atitude vilipendia a memória e a honra de um irmão muito querido. Não agir em prol do reparo de tal iniquidade, imposta por um rei insensível, seria desonrar a morte do irmão e tornar-se cúmplice da perversidade do tio soberano. Antígona, no ato de enterrar o irmão pela segunda vez, é pega por um dos guardas que vigiava o corpo em putrefação. O soldado a interpela e ela confirma a verdadeira intenção de dar sepultamento a Polinices e realizar os ritos fúnebres. O guarda conduz a jovem prisioneira ao palácio para entregá-la à fúria do rei Creonte. Ao ser questionada pelo tio, Antígona declara que estava ciente da proibição contida no decreto real, mas que preferiu obedecer as leis divinas ao invés das leis humanas, como se pode averiguar no excerto que segue:

ANTÍGONA: A tua lei não é a lei dos deuses; apenas o capricho ocasional de um homem. Não acredito que tua proclamação tenha tal força que possa substituir as leis não escritas dos costumes e os estatutos infalíveis dos deuses. Porque essas leis não leis de hoje, nem de ontem, mas de todos os tempos; ninguém sabe quando apareceram. Não, eu não iria arriscar o castigo dos deuses para satisfazer o orgulho de um pobre rei (SÓFOCLES, 2003, p. 25).

Em um tom desafiador e de contestação, a protagonista mostra-se munida de coragem e lança verdades que ninguém ousara dizer ao autoritário monarca, muito menos uma mulher, vista pela sociedade tebana da Antiguidade, como frágil e inferior aos homens. Antígona é a voz da mulher que não sucumbe perante as arbitrariedades impostas por governos ou por vozes preconceituosas, constitui-se na mulher de ontem e de agora que não acredita na inferioridade que lhe imputam por simplesmente pertencer ao gênero feminino. Em Antígona, tem-se a figura de uma mulher com postura politizada, que não se exime de se colocar contra o *status quo* em busca da implantação do que acredita ser correto na dinâmica de uma sociedade. Em uma esfera mais abrangente, pode-se dizer que a personagem, independente da condição de ser mulher, representa as pessoas que, com coragem e munida de senso de justiça, travam uma luta pela supremacia da justiça e da honestidade no contexto coletivo.

No momento em que está na presença de Creonte, chega a chamá-lo de “pobre rei”, pois, embora tenha o poder material em suas mãos, torna-se pequeno diante da grandeza das forças e poderio divinos; toda a sua empáfia e autoritarismo como o rei de Tebas torna-se inútil quando defrontada com os deuses e suas determinações irreversíveis. Antígona opta por ser fiel aos seus valores religiosos e sentimentos fraternais, não se intimidando ante a perspectiva certa de que será morta; prefere ser vítima da fúria dos homens do que da sanha dos deuses.

Antígona, não se inibindo por estar em frente ao tio governante, prossegue manifestando suas ideias sem medo das represálias, haja vista que sabe da pena capital que lhe será irremediavelmente aplicada por ordem de Creonte. A protagonista revela que o povo não concorda com a tirania do rei de Tebas, mas por medo se cala:

ANTÍGONA: O povo fala. Por mais que os tiranos apreciem um povo mudo, o povo fala. Aos sussurros, a medo, na semi-escuridão, mas fala.

CREONTE: Pois diga a esses que chamas de povo que não falem mais. É o que aconselho aos que amam a vida (SÓFOCLES, 2003, p.29). (...)

ANTÍGONA: A eterna ameaça: a desunião enfraquecerá a pátria e ela cairá nas mãos de forças estrangeiras. Assim o governante obriga o cidadão a curvar a cabeça a qualquer prepotência (SÓFOCLES, 2003, p. 30).

Nas falas acima, constata-se o quanto a tirania de um governante pode submergir o direito de as pessoas expressarem o que verdadeiramente pensam. O medo de violentas retaliações deflagradas pelos donos do poder causa emudecimento; o silêncio ou o discurso laudatório saudando os governantes é o que os ditadores, como Creonte na Antiguidade e tantos outros políticos de épocas posteriores, aceitam. Creonte, ante as afirmações da sobrinha, mostra o quão é tirânico e irascível, não admitindo contestação ao que por ele é ordenado, instituindo o silêncio aos que são desfavoráveis às ações que ele deflagra. Pode-se dizer que ele simboliza, com propriedade, o governante ditador e egocêntrico, figura política existente ao longo da história mundial e no Brasil, mais especificamente no período da Ditadura Militar, e que continuaria existindo, de forma mais escamoteada, no pós-Ditadura, momento em que a peça foi encenada pelo GT Sombras (1995).

A partir das afirmações acima relacionadas de Antígona, tem-se a verificação de uma das estratégias utilizadas por Creonte para tornar o povo subserviente às deliberações do governante: a propagação da ideia de que a pátria ficará subjugada a outras nações se não tiver um comando forte que una todos os cidadãos sob um mesmo rol de normas e decisões definidas pelo rei. Com esse ideário de fortaleza no poder, tem-se a submissão de um povo, mesmo diante de atitudes injustas e prepotentes. O que na verdade está no cerne da questão não é a preocupação do rei com o bem-estar social, mas a sua indefectível manutenção no trono e Antígona tem essa percepção bem clara, por isso torna-se uma ameaça aos poderosos.

É o próprio Creonte quem reconhece que, mesmo sendo considerado de boa índole, um homem tem sua verdadeira essência revelada quando está no exercício do poder: “Todos bem me conhecem, sabem bem da retidão e clareza com que sempre agi. Mas não se conhece verdadeiramente um homem, sua alma, sentimentos e intenções, senão quando ele administra o poder e executa as leis” (SÓFOCLES, 2003, p. 13). Embora utilize essa fala para justificar que permanece fiel aos nobres princípios que cultivava outrora, em suas atitudes o que se constata é um homem que se encontra inebriado pela condição de estabelecer mandos e desmandos, de decidir destinos de vida e morte de seus súditos e daqueles que considera seus inimigos, visão que tem em relação à sobrinha.

O filho de Creonte, Hémon, noivo de Antígona, tenta, em vão, dissuadir o pai da sentença de morte aplicada à noiva. Informa que o povo concorda com a

atitude de Antígona e não a condena por querer sepultar e prestar ritos fúnebres ao irmão mais novo, porém a argumentação não consegue convencer o rei de poupar a sobrinha da punição fatal imposta. Diante da relutância do pai, Hémon assevera:

HÉMON: A morte dela não matará só ela.

CREONTE: Agora é uma ameaça. Fala claro que ainda sou teu pai, mas já não te compreendo. Vais pagar muito caro do que pensas o insulto e o desafio. Tragam aqui essa mulher odienta para que morra na presença dele- sob o testemunho do olhar do noivo.

HÉMON: Nunca. Não penses que vou ficar aqui olhando com horror passivo a tua monstruosidade. Olha para o meu rosto: nunca mais teus olhos me verão. Continua, enquanto puderes, teus atos de demência – sempre haverá um laçao que se fingirá teu amigo e dirá que ninguém tem mais bom senso do que tu. Enquanto fores rei. (SÓFOCLES, 2003, p. 42-43).

Hémon, voltando-se contra a sentença de morte da mulher que ama, abandona o comando das tropas de Tebas, rompe com o pai. O filho do rei Creonte, comandante do exército tebano, mostra que é possível, se a pessoa possuir uma índole verdadeiramente honesta, estar vinculado ao poder estatal e não se corromper, abrindo mão de valores dignos. Ele discorda das ações intempestivas e tirânicas do seu genitor e rompe com o rei. Nas atitudes do jovem líder militar, é perceptível a crença de que o exercício do poder público precisa estar a serviço da justiça e do bom senso em prol do bem-estar social e não para alimentar o ego de governantes vaidosos e centralizadores.

Antígona, vestida de uma túnica usada como mortalha pelos mortos, é conduzida ao local em que será encerrada definitivamente em uma gruta, e assim é deixada pelos guardas reais. Hémon, com sua habilidade e força consegue, afastando a enorme pedra da entrada, ter acesso à masmorra em que se encontrava a noiva e defronta-se com ela morta, enforcada pelo véu que usava. Não resistindo à dor da perda irremediável da mulher por quem nutria um grande amor, o príncipe resolve tirar a vida trespassando mortalmente a espada em seu ventre. Creonte vê uma série de desgraças abater-se sobre sua família e Tebas, tudo ocasionado por sua postura tirânica e ambiciosa: morte de Hémon, morte de seu filho mais velho que substituiu inadequadamente Hémon no comando das tropas, o suicídio da rainha ao saber do falecimento dos dois filhos, a derrota de Tebas na batalha contra Argos.

É o coro, representação de uma voz coletiva existente no texto, que assevera a Creonte: “Desgraçado de ti que aprendeste tão caro e já tão tarde. Que não ouviste as vozes de conselho e confundiste o teu poder com o teu direito. A todos nos perdeste”. Tem-se a conclusão de que o rei, mergulhado em seu egoísmo e vaidade, preferiu não ouvir as recomendações de quem realmente preocupava-se com os destinos de Tebas e tomou decisões que arrastaram o reino para a derrota, bem como deflagraram a ocorrência de tragédias no seio familiar.

A peça de Sófocles pauta-se em temas que são universais e atemporais, uma vez que eles são observáveis tanto na época em que foi escrita (Antiguidade) quanto no momento em que foi encenada pela companhia dramática caxiense (1995), bem como na atualidade (segunda década do século XXI). O texto traz, em seu cerne, questões, como: a tirania dos que ocupam o poder e dele não desejam se afastar de forma alguma, servindo-se de condutas iníquas para a consecução dos seus objetivos de mando e desmando; o uso do poder para estabelecer consequências letais aos que desafiam os governantes malversadores da boa política; a força e determinação da figura feminina para se contrapor a determinações governamentais inadequadas; a fidelidade aos nobres sentimentos (sejam eles amorosos ou fraternos) e salutares princípios, morrendo por essas causas, como ocorrera com Antígona e Hémon.

Antes de se efetivar a conclusão desse capítulo, informa-se que dois textos que fizeram parte do repertório da companhia dramática caxiense não foram encontrados para uma leitura integral: *A feira*, de Lourdes Ramalho e *A guerra dos cupins*, de José Afonso Araújo Lima. Averiguou-se se algum dos integrantes do Sombras possuía as duas peças ou uma delas, mas não se obteve resposta positiva; também realizou-se uma busca em bibliotecas e sites especializados na venda de obras literárias, não ocorrendo êxito. Mesmo não se efetivando a leitura das duas produções textuais, a partir dos relatos dos atores e de comentários em jornais, pode-se aqui registrar, de maneira bem sucinta, o enredo das peças. Em relação à *Guerra dos cupins*, eis o que declara o Jornal *O Pioneiro* acerca do enredo:

Um livro de registro de eleitores se mistura e é ruído pelos cupins próximo a um pleito eleitoral quando por coincidência ou não o livro fora comido justamente por que o poder do Velho Coronel Rosendo está sendo ameaçado. A partir daí iniciam-se grandes conflitos

políticos das velhas oligarquias rurais, baseada no tripé: latifúndio-poder público e religião (Jornal *O pioneiro*, Nº 788, 08/12/1990, p. 2).

O texto do autor piauiense demonstra a manobra de um rico proprietário de terras para impedir que ascenda ao poder um opositor que não se aliará aos interesses da elite fundiária. A personagem do poderoso coronel, a quem todos obedecem e temem, mostra-se disposta a cometer ações fraudulentas e corruptas para a manutenção de seus privilégios e daqueles que os cercam. Na história sociopolítica das cidades do interior nordestino, tem-se a ocorrência das práticas coronelísticas de controle e submissão ante os habitantes de uma comunidade. Nesse contexto, dificilmente ocupavam algum posto de comando político os que não fossem apoiados pelos detentores do poder econômico. Na cidade de Caxias, nos anos de 1980 e início dos anos 90, período em que a peça é apresentada pelo Sombras não havia prefeitos eleitos que fossem oriundos de camadas sociais inferiores. As oligarquias empresariais e fundiárias é que definiam as peças que deveriam ocupar a posição de rei no jogo de xadrez da política local, algo que se estabeleceria em tantas outras cidades do Brasil.

No concernente à peça *A feira*, de Lourdes Ramalho, tem-se os seguintes informes:

Trata da saga de uma família rural que se dirige à feira da cidade em busca do pai que foi vender os seus produtos. Chegando lá, suas vidas são transformadas diante das injustiças do abuso do poder, do preconceito, da malandragem, do opressor, dos oportunistas, que ao perceberem suas fragilidades, os atiram em um mundo perverso, onde a generosidade, a bondade e a crença em Deus abrem espaço à crueldade humana. Os oprimidos acabam se transformando em opressores impiedosos. Todas as mazelas sociais aparecem nessa história (AMÂNCIO, 2013, p. 1).

A feira, no espetáculo cênico, constitui-se em um microcosmo social; nela, desfilam a galeria humana dos mais diversos estratos da sociedade nordestina e brasileira. Os conflitos entre as personagens eclodem em virtude de uns desejarem sobrepujar os outros e essa intenção de domínio existe até mesmo entre pessoas do mesmo nicho social. O texto de Lourdes Ramalho, escrito em 1976, revela uma metáfora de um Brasil rico culturalmente, mas subdesenvolvido na distribuição de renda e amparo aos mais pobres, situação também existente no momento em que a

peça fora encenada, 1988: período de hiperinflação corroendo o parco salário e a vida de grande parte da população brasileira, em virtude de planos econômicos mal sucedidos. Em meio a todo o vozerio e alarido vindo das barracas, o que se tem é a busca pela sobrevivência e, nesse intento, as pessoas acabam deixando aflorar seus interesses próprios.

Concluindo esse capítulo, pode-se afirmar, após o registro dos resumos de quatro peças encenadas pelo Sombras, que os textos são possibilitadores de uma reflexão sobre o ser humano com sua forma de integração à sociedade e os desdobramentos dessa relação. Nas peças, tem-se como protagonistas personagens representativos de indivíduos excluídos por motivos diversos: não submissão ao poder e o fato de ser mulher (Antígona); condição social desfavorecida economicamente (João Grilo, Chicó, Paco, Tonho, Antonio Belo e família); deficiência física aliada à pobreza financeira (Os três cegos); adoção de postura contestatória ao poder vigente (Jesus, Chico Porrada). Conjugado a essa exclusão está o preconceito, ambos encontram-se vinculados, nos textos lidos, a uma concepção sociopolítica que visa implantar a ideia de inferioridade daqueles que não pertençam às instâncias comandantes dos destinos políticos de uma sociedade.

É cabível dizer que, no percurso temporal em que as peças aqui resumidas foram apresentadas pela companhia artística Sombras (1988 a 1995), a cidade de Caxias vivenciou as seguintes circunstâncias e problemáticas: falta de emprego e oportunidades de crescimento profissional principalmente para os jovens, a alternância do poder de oligarquias patriarcalistas, práticas de corrupção no poder executivo<sup>39</sup>, supremacia dos partidos alinhados à direita política nas eleições para o comando da prefeitura com uma pauta que não privilegiava a classe trabalhadora. Portanto, os textos teatrais em foco, possuidores de temáticas como: corrupção em várias instâncias da sociedade, negligência de governantes com as populações empobrecidas financeiramente, apego ao poder e às prerrogativas que ele propicia,

---

<sup>39</sup> Eis o que revela um dos verbetes da FGV sobre o prefeito de Caxias (1993-1996) Paulo Marinho: “No decorrer de sua gestão de 1993 a 1996, o representante do poder executivo municipal foi acusado de cometer atos de improbidade administrativa — como a venda ilegal de um bilhão de ações da Companhia de Eletricidade do Maranhão (CEMAR), pertencentes à prefeitura, e o desaparecimento de 205 mil reais repassados pelo Ministério da Saúde” (ARIOZA; CARNEIRO; MONNERAT, 2016, p.1 ).

entre outras, dialogavam, em certa medida, com as ocorrências observadas na cidade de Caxias e no Brasil.

Os integrantes do GTS, em sua maioria, simpatizantes da ideologia dos partidos de esquerda, alguns até eram filiados ao PT e PCB, quando resolveram montar o grupo desejavam oferecer ao público espetáculos que auxiliassem na politização dos espectadores, daí a escolha de teatrólogos com uma produção comprometida com as causas das classes menos favorecidas socioeconomicamente. Dentro desse escopo do perfil do Sombras, é que se delineia como adequado estabelecer, no capítulo que segue, considerações acerca do caráter político assumido pelo GTS em suas diversas realizações. Tendo-se, alicerçando-se no conceito de táticas de Michel de Certeau, o intento de se enfatizar, ainda mais, que a aludida companhia dramática tinha incorporado o viés de politicidade à sua filosofia de trabalho sociocultural.

## 5 O GRUPO TEATRAL SOMBRAS E SEU CARÁTER POLÍTICO

O presente capítulo tem como um de seus objetivos ressaltar, ancorando-se no conceito de táticas, estabelecido por Michel de Certeau, as ações e posturas de caráter político instituídas pelo Grupo Teatral Sombras. Essa companhia cênica tem a sua origem na cidade de Caxias-Maranhão, onde atuou no período de 1987 a 1995, desenvolvendo atividades dramatúrgicas vinculadas a uma arte de engajamento social. Também serão efetivadas, no último subcapítulo, informações sobre a trajetória do principal líder do GTS, que contribuiu, de forma marcante e substancial, para que a companhia dramática adotasse o caráter político como uma das principais características.

### 5.1 O caráter político assumido pelo grupo cênico

Em Caxias-Maranhão, a companhia cênica Sombras encenava peças que possuíam temáticas de conscientização sociopolítica, muitas vezes deflagrando uma crítica ao poder governamental vigente na época. Para se estabelecer o entrelace com as conceituações acerca de táticas, definidas por Certeau no livro intitulado *A Invenção do Cotidiano*, volume 1 (2008), serão registrados trechos de entrevistas realizadas com integrantes do Grupo Teatral Sombras. Iniciando as considerações sobre o conceito de táticas, pode-se, a priori, destacar a seguinte conceituação delineada por Certeau (2008, p. 100):

Chamo de táticas a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio [...]. A tática não tem lugar senão a do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento 'dentro do campo de visão do inimigo', [...] e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera, golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas.

Como se pode averiguar, nas afirmações supracitadas, as táticas seriam ações intencionais que se configuram em uma resposta ou defesa em relação a

certas imposições ou inadequações deliberadas por quem possui, de alguma forma, o poder ou domínio sobre um espaço. Constituem-se em movimentações, atitudes ou criações da parte de quem busca libertar-se de certo controle. Essa realização de quem faz uso da tática terá subjacente a intenção de uma autonomia.

Dialogando com essa caracterização conceitual da tática, tem-se o depoimento de um dos líderes do Grupo Teatral Sombras, Francinaldo de Jesus Morais <sup>40</sup>: ele que revela que, no momento em que a companhia ainda estava sob a tutela da Secretaria Municipal de Cultura, havia, por parte do representante do órgão governamental, a postura de levar uma série de textos para que o grupo selecionasse com o propósito de dramatizar. O Secretário de Cultura, que conhecia todos os textos, ressaltava qual a melhor peça para ser encenada, estabelecendo uma argumentação favorável ao texto por ele indicado. O entrevistado revela que a peça que ele enaltecia era a que possuía o menor teor de criticidade política. Alerta-se para o fato de que essa impressão é pertencente ao declarante, que via, com ressalvas, as atitudes do representante de órgão público, atribuindo-lhe a tentativa de manipular a companhia dramática aos interesses do poder municipal.

Em resposta a essa conduta do Secretário de Cultura, o grupo usa a tática de não confrontar-se direta e acirradamente com o poder e propõe-se a ler o texto que fora sugerido como o mais adequado para dramatização, mas deseja também ler as outras peças até para que os integrantes pudessem conhecer mais sobre a produção do teatro brasileiro. Na percepção dos que ocupavam o papel de liderança do grupo cênico, o Secretário ocupava o papel de, mesmo veladamente em suas falas, proteger os interesses políticos dominantes. Eles pressupunham que, dificilmente, o texto mais afinado com o ideário da companhia fora o apontado como melhor pelo integrante da Prefeitura. Após a escolha, e dentro da tática de contrapor-se a um poder e não desvincular-se dos reais objetivos, justificaram ao Secretário que eles haviam lido todas as peças e acharam de mais fácil encenação e mais enquadrável ao perfil dos atores um outro texto diferente do que fora sugerido. Era uma tática, forma disfarçada, de dizer não, pois o que pautava a escolha, quase sempre, era a forte conotação sociopolítica do texto e não a facilidade de montagem do espetáculo.

---

<sup>40</sup> Entrevista concedida em novembro de 2015, não gravada em áudio, mas anotada por escrito. Não houve questionário e sim a solicitação de que o entrevistado realizasse um depoimento a respeito da trajetória do Grupo Teatral Sombras.

Para tornar mais compreensível a caracterização da tática e sua distinção de estratégias, é pertinente registrar o que declara Certeau (2008, p. 99):

Chamo de estratégia o cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio a ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças. Como na administração de empresas, toda racionalização 'estratégica' procura em primeiro lugar distinguir de um 'ambiente' um 'próprio', isto é, o lugar do poder e do querer próprios.

A estratégia, ação de caráter manipulador e dominante, é emanada de uma representação do poder, seja ele político, econômico, administrativo, científico etc. Muitas vezes, ela é usada para a manutenção do *status quo* de uma classe ou grupo sociopoliticamente dominador. Ela está associada a determinações ou imposições junto aos que estão fora dessa esfera de atributos de posse ou comando, a esses cabem, em suas atitudes de resistência, o uso das táticas. As ações realizadas pelo GTS e aqui relacionadas enquadram-se como táticas, por estarem dialogando com o conceito de Certeau (2008), no qual elas seriam usadas por aqueles que não detêm, principalmente, dentro das escalas mais amplas de estrutura social e política, uma posição privilegiada ou de comando. É importante lembrar que todos os integrantes da companhia cênica eram oriundos de esferas sociais destituídas de benesses financeiras. Outro aspecto que se coaduna com a conceituação de Certeau de táticas e às ações do Sombras refere-se ao fato de que o grupo, com as suas encenações, buscava realizar um teatro de contestação ao poder estabelecido.

Dentro da concepção de que a tática consegue efeitos mais favoráveis quando menor for a presença do poder<sup>41</sup>, segue o fragmento de um dos atores do Grupo Teatral Sombras:

Tinha um colega nosso que morava no Rio de Janeiro ele mudou para Caxias: o Ribamar; ele trouxe um espetáculo, trouxe um texto chamado Jesus Homem, do Plínio Marcos. Esse espetáculo era parecido com um que tinha na Broadway, chamado Jesus Superstar,

---

<sup>41</sup> “A tática é determinada pela ausência de poder, ao contrário da estratégia que está ligada ao poder. Na tática, quanto menos for o poder, maior será a possibilidade de produzir efeitos de astúcia” (CERTEAU, 2008, p. 100 ).

que era tipo um musical, só que esse como era ambientado numa favela era em ritmo de samba; a gente fez uma parceria com a escola de samba do Cangalheiro, Mocidade Independente de Santa Teresinha. A gente conversou com os meninos da escola de samba e eles toparam fazer o espetáculo, ficar com a parte da bateria da escola de samba para musicar esse espetáculo. Montamos na época da Semana Santa, e eu falei assim: “Mas será que o povo vai entender esse Jesus sambando no palco, com essa escola de samba e tal?” E foi surpreendente porque o espetáculo ficou muito bonito; a escola de samba enriqueceu muito a apresentação (Entrevista de Marcos Antônio Araújo da Silva em 15/11/2016).

O relato supra registrado mostra uma decisão também de teor tático, tomada pelas lideranças do coletivo cênico: inserir a participação de uma escola de samba local na cena do espetáculo que tinha como protagonista Jesus, figura máxima do Cristianismo, cuja trajetória de vida, na concepção dos mais religiosos, não tem vinculação alguma com esse ritmo musical, visto, por muitos, como profano ou mundano. Não satisfeito com isso, o grupo ainda apresentou o filho de Deus sambando ao som dos tambores e batuques, uma atitude teatral que poderia ser concebida pela plateia como desrespeitosa e herética.

É pertinente destacar que essas definições sobre a estrutura diferenciada do espetáculo podem ser vistas não apenas com o propósito de dar relevo às nuances políticas do texto, mas também como pautadas no desejo de despertar o interesse do público pela encenação em si. Pode-se dizer que havia, também, numa conduta de vaidade e ambição de sucesso, o intento de expandir, com a virtual favorável acolhida do público ante as novidades levadas ao palco, o nome do Sombras como sinônimo de bom espetáculo, o que ajudaria a ampliar a fama do grupo na cidade. A peça foi encenada na Semana Santa, período em que a religiosidade cristã está muita evidenciada; mesmo com certos receios da reação do público, os integrantes do Sombras apresentaram a dramatização e os espectadores foram receptivos à peça, sendo que, segundo o entrevistado<sup>42</sup>, o bispo da cidade assistiu à encenação e aplaudiu.

A mencionada ação de um Cristo Negro sambando empolgadamente no final da peça coaduna-se com o que declara Ferraço (2005, p. 125), “Certeau [...] advoga a favor de uma antidisciplina articulada por redes de astúcias, táticas, maneiras e artes de fazer que, entre outras coisas, subvertem a ordem imposta”. Dentro, ainda, dessa tônica de antidisciplina, de subversão ao que estava posto e

---

<sup>42</sup> Entrevista de Marcos Araújo concedida em 19/11/2016, na cidade de Caxias-MA.

imposto, de se contrapor ao poder e suas malversadas posturas prejudicadoras ou nocivas aos mais desfavorecidos socioeconomicamente, segue abaixo um trecho da entrevista de um dos componentes do Grupo Teatral Sombras:

No Carnaval também a gente levou pra avenida temática social; o nosso primeiro samba-enredo tratou da questão dos desvios de obras públicas, era O trem da Alegria na ferrovia Norte- Sul. Fazia a marchinha, colocava a questão da falta de estrutura na saúde, educação, transporte. A gente ficou em terceiro lugar; o pessoal entendeu a proposta da temática social. Em um outro Carnaval, eu peguei 20 carrinhos de supermercado emprestados, que eram da ala de donas de casa; tinha as frases dentro dos carrinhos: meu carrinho está vazio; cadê o feijão? Cadê a comida? Elas foram com o carrinho de supermercado para a avenida, as donas de casa de avental; os aventais foram feitos de pano de padaria, de estopa; foram feitos os aventais e eles foram pintados de tinta de tingir (Entrevista de Marcos Antônio Araújo da Silva em 15/11/2016).

Como se pode constatar, pelo teor do que está acima informado, o Grupo, na sua atuação não só artística, mas política, fazia das ruas, no período de Carnaval, sob a nomeação de bloco Trem da alegria, um espaço para estabelecer uma crítica social e política. Eram denunciados, com humor e irreverência típicos da festa carnavalesca, problemas e carências vivenciados pela população, como a falta de recursos financeiros para custear as necessidades básicas. Muitas vezes, essas inadequações de ordem social eram provocadas por atos de corrupção política, como o desvio de verbas públicas, a saber o caso da Ferrovia Norte-Sul que até marchinha ganhou da companhia cênica caxiense.

É importante dizer que o evento em menção, os desfiles dos blocos, era organizado pelo poder público, e, numa ação tática, os artistas serviram-se desse momento promovido por aqueles que detinham o poder para atuar em prol da sua filosofia artística de usar a arte como instrumento de conscientização. Nessa atitude estabelecida pelo GTS durante as festividades carnavalescas, transformando-se inesperadamente em um bloco de Carnaval de teor crítico, tem-se uma correlação com o que afirma Certeau (2008, p. 100-101) quando se refere a uma das características da tática: “Aproveita as ocasiões (...) e tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia”.

Na movimentação de suas atitudes táticas no âmbito cultural e político, o Sombras vincula-se ao biculturalismo, um conceito que revela a ação de, no interior da sociedade, o indivíduo, não fixo em um único âmbito e ação cultural, deslocar-se, mobilizar-se para outras esferas e manifestações culturais. Segundo Barros (2011, p. 57).

A atenção ao biculturalismo é outra tendência importante da Nova História Cultural. Trata-se de perceber, neste caso, a capacidade dos indivíduos inseridos na sociedade, em transitarem em registros culturais diversificados... Neste caso, os diversos atores sociais não estariam presos a uma única prática, mas poderiam lançar mão de um certo repertório de possibilidades de acordo com a ocasião ou circular entre tessituras culturais diferenciadas.

O biculturalismo estaria associado a essa habilidade ou performance do indivíduo ou grupo humano de integrar-se, considerando as situações e necessidades, a ações ou práticas culturais diferentes, demonstrando uma versatilidade ou competência de mobilidade e inserção dentro dos quadros culturais distintos, inserindo aí a arte e suas modalidades, as atividades de cunho social. No biculturalismo, tem-se, por parte do ator social ou grupo, a iniciativa de efetivar, para atender a uma vontade, objetivos ou requisitos impostos, um trânsito e imersão em outros registros culturais diferentes do que já pratica.

Dialogando com mencionado conceito, tem-se a atuação do GTS em diversas frentes, como se pode averiguar no trecho de entrevista abaixo:

Na verdade, o Sombras não era só um grupo de teatro, era uma colcha de retalho; ao mesmo tempo que era um grupo de teatro, mas era um bloco de Carnaval, chamado Trem da Alegria, ele era Esquadrão Vermelho quando participava da Gincana da rádio Paulo Marinho e integrava também o grupo da Pastoral da Juventude da Igreja Católica; ele estava atuando em várias frentes (Entrevista de Marcos Antônio Araújo da Silva em 15/11/2016).

O Sombras, além das encenações nos palcos, desempenhava outros papéis e funções socioculturais dependendo dos momentos circunstanciais, apresentando múltiplas práticas<sup>43</sup> e revelando-se um grupo flexível e versátil na sua atuação cultural. A companhia dramática caxiense, manifestando uma performance

---

<sup>43</sup> Práticas aqui alinhadas dentro da caracterização que Certeau (2008) atribui a elas, como já discutido em notas nas páginas 95 e 96 dessa tese.

dinâmica, apresentava diversas facetas e uma capacidade de desdobramento: assumia a identidade de um bloco carnavalesco, denominado Trem da Alegria. Este realizava desfiles no período das festas de Momo, aliando alegria e irreverência com a crítica política e social. Na época das disputas de uma gincana promovida pela rádio local, mostrava uma versatilidade cultural e se identificava como a equipe Esquadrão Vermelho, a cor do nome referia-se ao vermelho usado nos principais partidos de esquerda (PT e PCB) aos quais uma parte dos integrantes eram filiados. Os seus membros, ainda, participavam da Pastoral da Juventude, sendo que, em vários encontros, apresentavam peças por solicitação do padre que coordenava os trabalhos desse movimento da Igreja.

Detalhando um pouco mais sobre a participação dos membros em outras entidades ou grupos não vinculados diretamente ao teatro, Francinaldo Moraes (2018) assevera:

Eu pertencia como presidente ao sindicato dos comerciários. Marcão e Marquinho e, bem depois, Rai, pertenciam ao PT. Dilson pertencia ao PCB. Adelmo, Chico Sousa, Edneide e, depois, Geovane pertenciam ao grupo católico JUC-Jovens Unidos em Cristo. Josenice pertencia como funcionária ao SESC. Manoel de Jesus, Albino, Joaíres, Iris, Helena, Carlito, Solange, Luís Machado. Dinalva, Jesuila não pertenciam a nenhum grupo além do Sombras. Luis Ramaira pertencia à Ramaira Festas onde trabalha ainda com eventos festivos.

Nota-se que alguns dos artistas que compunham o Sombras integravam outros órgãos ou agrupamentos de diferente natureza. O depoente, além de ser um dos diretores da companhia dramática caxiense, ocupava a presidência de uma entidade que representava um segmento dos trabalhadores: os comerciários. Havia componentes que eram filiados a siglas partidárias de ideário esquerdista, 3 (três) pertenciam ao PT- Partido dos Trabalhadores e 1 (um) ao PCB (Partido Comunista Brasileiro). Quatro artistas faziam parte de um dos movimentos da Igreja Católica que buscava aproximar a juventude do Catolicismo: Jovens Unidos em Cristo (JUC). Esses integrantes, antes mesmo de entrarem em contato com o coletivo de cunho dramático, já realizavam encenações em eventos religiosos. Uma componente trabalhava no SESC (Serviço Social do Comércio), órgão que prestigiava apresentações culturais em eventos, dos quais o Sombras participou com dramatizações por diversas vezes. Tinha-se, ainda, um proprietário de uma casa de

festas. Duas integrantes eram funcionárias públicas (uma agente administrativa escolar e uma escriturária do fórum da cidade); essa informação foi fornecida por Solange Morais, uma das atrizes do GTS, em entrevista realizada em junho de 2018.

Retomando a discussão sobre estratégia, ela possui uma característica destacada por Certeau (2008, p. 100): "...a prática panóptica a partir de um lugar de onde a vista transforma as forças estranhas em objetos que se podem observar e medir, controlar portanto e "incluir" na sua visão". Esse aspecto inserido na ação estratégica e vinculada ao desejo de vigilância e controle por parte dos que possuem a posição de comando, é observável, num trecho do depoimento de um dos líderes do Sombras<sup>44</sup>. Ele declara que, quando o grupo estava sob a tutela da Prefeitura, o Secretário de Cultura, sob o pretexto de que teria alguém para acompanhar as demandas dos artistas, "plantou", termo usado pelo entrevistado, uma pessoa para ser uma espécie de vigia das ações e ideias manifestadas pelos componentes da companhia.

A justificativa, segundo Francinaldo Morais (2017) e entendida por ele como inverídica, que o Secretário estabeleceu para a presença de alguém não pertencente ao grupo é que ele estaria ali para ouvir as demandas e necessidades do grupo. A compreensão que o líder do coletivo cênico teve e que compartilhou com os colegas era a de que eles estavam sendo observados com o intento de controle, inferindo que todo o ocorrido nas reuniões seria levado pelo informante ao Secretário de Cultura. Diante dessa possibilidade de estarem sendo monitorados, o Grupo ficava mais comedido em suas discussões e na tomada de decisões, deixando as definições e deliberações mais importantes para serem estabelecidas em um momento no qual estivessem sozinhos.

Por não concordarem com essa suposta conduta controladora e por não quererem ser usados pelo poder público ao qual desejavam se opor, os integrantes do Grupo resolvem buscar sua plena autonomia. Os artistas desvincularam-se, amigavelmente e sem celeumas, da Secretaria de Municipal de Cultura, mudando o nome da companhia de Grupo Teatral Experimental de Caxias para Grupo Teatral Sombras (GTS). Embora se mostre aqui, nesse momento, avesso a iniciativas de controle de um agrupamento humano realizador de ações em conjunto, será

---

<sup>44</sup> Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais, concedida em 2016, na cidade de Caxias-MA.

verificado em posteriores depoimentos que o líder do GTS não se furtou de apresentar esse tipo de conduta na condição de diretor da companhia cênica.

Na vertente da produção e atitudes transformadoras dentro do teatro de fisionomia política, destaca-se, abaixo, o depoimento de um dos participantes do Grupo Teatral Sombras e, posteriormente, fundador de um outro grupo teatral TUCAX (Teatro Universitário de Caxias):

A gente queria mudar a mentalidade do povo. A gente montava espetáculos que ainda que fossem comédia tinha um viés político, social, tinha um viés sociológico. A intenção era essa, a gente tinha a intenção de mudar o mundo, a gente achava que podia mudar o mundo através do teatro. O teatro era nossa tribuna, nossa tribuna política, nossa tribuna sociológica, social. A gente trabalhava no sentido de mudar a mentalidade do povo de Caxias (Entrevista de José Ribamar Araújo de Oliveira em 05/02/ 2017).

O entrevistado, reportando-se à atuação dos dois grupos teatrais dos quais fez parte (Sombras e TUCAX), ressalta que os integrantes das duas companhias artísticas acreditavam no poder do teatro de transformar mentalidades, de modificar condutas e pensamentos dentro da perspectiva da construção de uma sociedade mais equânime. Aqui, tem-se um certo exagero da parte de Ribamar Araújo: essa crença em relação ao aludido potencial da arte dramática era incorporada pelos coordenadores do grupo, a minoria portanto. Contrapondo-se à afirmação de Ribamar Araújo, eis o que declara um dos artistas do GTS: “As pessoas estavam ali não propriamente pelo teatro ou por questão política; a maioria estava ali por questão do gregarismo, de carências, de estar juntando ali, buscando uma identidade” (Entrevista de Carlos José de Oliveira em 27/12/2018).

A assunção de uma autonomia na busca da aquisição de uma liberdade na criação artística e na escolha de caminhos a serem seguidos, na seleção de textos e temáticas, por parte do grupo cênico em focalização, correlaciona-se com a seguinte análise acerca das ideias de Certeau:

De Certeau (2005) reconhece a capacidade dos indivíduos para a autonomia e a liberdade em frente ao universo construído pelas indústrias de consumo cultural e tecnológico. Busca compreender os mecanismos pelos quais os indivíduos, em um conjunto muito grande de práticas da vida cotidiana, manifestam suas capacidades criativas, “astúcias” e “engenhosidades”, para caminharem de maneira própria, seja transformando, seja se distanciando dos serviços e das tecnologias que lhes são propostas (SILVA, LYRIO, MARTINS, 2011, p. 3).

O excerto acima menciona que, em suas práticas cotidianas, o indivíduo ou grupo, numa ação de caráter autônomo, pode fazer uso de sua capacidade criativa para efetivar o que Certeau nomeia de invenção do cotidiano. Para tal ocorrência, tem-se a utilização da astúcia, termo que está associado a táticas, como já verificado aqui. Nesse modo de fazer e de atuar, os praticantes poderão produzir veredas libertárias que possibilitem trilhar caminhos promotores de um afastamento de amarras e imposições e que conduzam à criação, à invenção compromissada e delineadora de uma transformação.

Outro aspecto interessante diz respeito ao fato de o entrevistado (Ribamar Araújo) declarar que o teatro era a tribuna política e social dos dois grupos de teatro. Por intermédio das dramatizações, aqui um instrumento de tática para opor-se aos ditames do poder, eles poderiam ter voz, manifestar suas ideias, que, embora envoltas em um contexto cênico, não deixavam de ter sua força de comunicação junto ao público e de representação de uma visão denunciadora das injustiças sociais. Os dois grupos (Sombras e TUCAX) produziam um teatro educativo, no sentido de formar o senso de cidadania da plateia, de auxiliar na sua reflexão e análise das problemáticas e agruras vivenciadas pela maior parte da população.

No depoimento seguinte, um dos artistas revela uma das táticas para conseguir patrocínio e realizar, com qualidade, a produção dos espetáculos:

Se a gente fosse colocar um bloqueio, a gente não iria conseguir patrocínio nenhum. Apesar de termos uma convicção, pensamento ideológico mais à esquerda, mas vamos precisar do pessoal da direita, vamos ter que falar com o Berilo<sup>45</sup>, Hélio Queiroz<sup>46</sup>, vamos ter que falar com vereador tal; eles pensam totalmente ideologicamente contrário à gente, mas é com eles que a gente tem que falar porque eles é que são poder, eles têm os recursos para liberar as coisas. A gente agradecia o apoio da Prefeitura municipal, da Secretaria de Cultura; com isso, a gente não tinha a antipatia, as pessoas até prestigiavam; eles mesmos iam assistir os nossos espetáculos e gostavam do que viam (Entrevista de José Ribamar Araújo de Oliveira em 05/02/2017).

Verifica-se, ante o exposto pelo entrevistado, que, mesmo tendo pensamentos divergentes com os representantes do poder público municipal, alguns componentes do Sombras buscavam apoio junto à Prefeitura para realizar as

---

<sup>45</sup> Vereador da Câmara Municipal de Caxias, 1983 a 1988.

<sup>46</sup> Prefeito da cidade de Caxias no período de 1985 a 1988.

encenações. Para esse contingente artístico, capitaneado pelo depoente acima-integrante do núcleo coordenador da companhia, era preciso considerar que os ocupantes dos postos mandatários, nessas instâncias públicas, tinham condições de ajudar financeiramente, com vistas a possibilitar uma produção teatral de mais qualidade. No entanto, um dos artistas ocupantes de função de liderança, Francinaldo Moraes, não concordava com essa aproximação, como se constatará em depoimento *a posteriori*. Ele achava que seria entrar em contradição com a essência do GTS, alicerçada na criticidade social e oposição aos donos do poder, responsáveis, segundo ele, por muitas das iniquidades sociais existentes no país. Portanto, é perceptível a ocorrência de discordância entre dois dos coordenadores do Sombras: um mais preocupado em, com obtenção de auxílio público, produzir um teatro esteticamente mais elaborado e outro tendo como principal esteio a preservação da filosofia política e contestatória da companhia.

Os integrantes do Grupo Teatral Sombras se caracterizariam como esses “sujeitos comuns” designados por Certeau<sup>47</sup>, haja vista que não se inserem no espaço próprio dos mandatários, das grandes instituições deliberadoras do comando. Nessa condição, precisa-se ter astúcia para fazer acontecer a sua atuação, em uma espécie de jogo de forças que, por vezes, exige, de forma sutil, que haja uma aproximação com os donos do poder, sem, no entanto, corromper-se em sua filosofia.

Uma questão pertinente, uma vez que está atrelada à formação intelectual dos integrantes e, conseqüentemente, com a capacidade de criar as táticas de atuação no contexto social e artístico, refere-se às leituras que eram realizadas pelos componentes do Grupo Teatral Sombras. Elas contribuíram, de forma decisiva, para a produção dos pensamentos sociopolíticos da referida companhia. Um dos líderes do Sombras afirma o seguinte acerca do que era lido pelos artistas:

O leque de leituras era bastante diversificado, nós estudávamos o que havia de melhor no teatro a nível internacional e em nível nacional e regional. As peças de Shakespeare eram para nós familiares; Augusto Boal era um dos autores para nós bastante conhecido, seja nas suas orientações como deve ser um ator, na preparação do ator, seja nas peças dramáticas. Ariano Suassuna,

---

<sup>47</sup> Segundo Michel de Certeau (2008), os sujeitos comuns, os usuários, manifestam uma forma de resistência moral e política ao fazerem “bricolagens”, “caças furtivas”, colocando em ação um jogo sutil de táticas (pelo controle do tempo, das oportunidades) que se opõem às estratégias das grandes instituições (assegurados por sua colocação no espaço). (SILVA; LYRIO, MARTINS, 2011, p. 4).

Lourdes Ramalho e outros autores eram para nós bem familiares, mas ao lado dessa carga de leituras ligadas ao teatro, fazíamos leituras filosóficas, sobre economia política, sobre a política partidária (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 17/10/ 2016).

Percebe-se, nas considerações acima, a pretensão de Francinaldo de demonstrar que os artistas tiveram acesso a um vasto repertório de leituras que contribuíam, oportunizando o encontro com renomados autores de produções dramáticas, como Augusto Boal, Plínio Marcos, Ariano Suassuna, Lourdes Ramalho<sup>48</sup>. Vale lembrar que, em todos esses mencionados autores, são muito fortes e presentes as temáticas de cunho social, com um certo tom denunciativo, algo do qual o Grupo Teatral Sombras compartilhava. As leituras de livros que versavam sobre filosofia, política e economia eram muito mais efetivadas pelo depoente e diretor do grupo do que propriamente pelos demais integrantes do coletivo dramatúrgico, uma vez que, nos depoimentos cedidos pelos demais componentes, eles, em sua maioria, só fazem menção a dramaturgos e obras teatrais e não a escritores e livros de outras áreas do saber. Há, portanto, na fala de Francinaldo Morais, a ideia de intelectualização dos artistas, atribuindo-lhes o perfil de grandes leitores de obras de diversas vertentes do conhecimento, o que não condiz plenamente com o revelado nas entrevistas como já fora dito.

Com a leitura das produções pertencentes à literatura e que possuem temática de criticidade sociopolítica, os integrantes do Sombras tinham a oportunidade de acessar um texto repleto de linguagem conotativa, auxiliando na formação de um pensamento com maior capacidade de interpretação, de correlação dos conteúdos da obra com ocorrências da realidade. A produção ficcional é realizada dentro de um contexto real e o autor recebe influências diretas desse âmbito sociocultural e político que o circunda no momento da escrita. O texto literário, via de regra, irá trazer marcas desse tempo em que foi produzido, revelando muitas informações e nuances culturais da sociedade tematizada, bem como ocorrências cotidianas e políticas, modos de vida, comportamentos, valores e pensamentos adotados pelos indivíduos que faziam parte do tempo histórico focalizado pelo escritor/literato.

---

<sup>48</sup> Desses dramaturgos mencionados só não foi montada nenhuma peça de William Shakespeare.

Aproximando-se desse valor atribuído à literatura, tem-se, abaixo, trecho do depoimento de um dos atores do Grupo Teatral Sombras em que é feita menção à riqueza cultural de um texto literário dramático encenado pela companhia cênica:

Nosso primeiro espetáculo era chamado *A feira*, de uma escritora potiguar chamada Lourdes Ramalho. Esse espetáculo tinha, aliás todos os nossos espetáculos tinham um viés social e bem característico da realidade nordestina. Então, esse primeiro espetáculo da gente era ambientado na famosa Feira de Caruaru, onde tinham vários desencontros, os personagens se desencontravam no meio daquela multidão. Uma família bem rural vem para feira para vender seus produtos e acaba tendo vários desencontros. Nessa feira, muita coisa acontece, o confisco da mercadoria pelo rapa, criança que se perde no meio da multidão; então, tem toda essa movimentação (Entrevista de Marcos Antônio Araújo da Silva em 15/11/2016).

O texto que inaugura as atividades teatrais do Grupo Sombras, escolhido pelo seu caráter regional e pelo teor de criticidade política, é uma peça intitulada *A feira*, de Lourdes Ramalho<sup>49</sup>; essa produção dramática constitui-se em um escrito integrado à literatura e aborda uma temática associada ao povo e à cultura nordestina, fazendo referência a um espaço real (Feira de Caruaru). A peça retrata, de forma cômica, a movimentação de uma feira típica do Nordeste brasileiro, com a compra e venda dos produtos que se incorporam ao cotidiano dos nordestinos; havendo também os famosos e divertidos pregões, bem como a disputa pela clientela. A peça *A feira* apresenta aspectos que marcam a realidade da gente nordestina, com seus costumes, atitudes, dificuldades e marcas culturais.

O grupo cênico caxiense iniciou as atividades no final da década de 80, mais precisamente em 1987, encerrando-as em 1995. O Sombras surge dois anos após a fim da Ditadura Militar e traz, nas ações, a conotação de caráter social e político, como se pode verificar no depoimento de um dos atores da companhia cênica:

Tudo tinha como pano de fundo uma temática política, uma temática de conscientização. Estava passando e sendo aprovada a Constituição de 88, a constituição cidadã, tinham as eleições diretas

<sup>49</sup> Segundo Francinaldo Morais, em entrevista concedida em junho de 2018, Lourdes Ramalho (1926), mais importante dramaturga do Rio Grande do Norte, ao ser informada que o Grupo Sombras encenaria um de seus textos, entrou em contato com a companhia cênica caxiense, dispondo-se a ajudar no acervo bibliográfico, inclusive enviando livros. Lourdes Ramalho também é poeta e pesquisadora no âmbito da cultura popular. Recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais como dramaturga.

em 89 com Lula e Collor. A gente tava sempre botando certos questionamentos de como é que a sociedade se comportava (Entrevista de Marcos Antônio Araújo da Silva em 15/11/2016).

Observa-se, com o teor da afirmação supra registrada, que a companhia dramaturgicamente, em suas atividades, estava afinada com as situações sociais e políticas do tempo presente, buscando, através das atuações artísticas, possibilitar aos espectadores uma reflexão sobre as questões que circundavam a sociedade naquele momento. O entrevistado refere-se a importantes fatos de períodos em que o grupo estava em plena atividade: a elaboração e promulgação da Constituição de 1988, a primeira eleição direta para Presidente do Brasil, após a Ditadura Militar, em 1989. Esses fatos estão diretamente ligados à Redemocratização do País depois de décadas de governos ditatoriais militares.

Ainda nessa vertente de dialogar com os aspectos situacionais do presente e de crítica a inadequadas práticas, em uma outra parte da entrevista, Marcos Araújo, ator e um dos coordenadores do Grupo Teatral Sombras, declara:

Eu fazia o Antonio Bala uma espécie de líder da comunidade que é assassinado por conta da política local que quer instalar um pólo petroquímico nessa lagoa. Naquela época estava muito se discutindo a Eco Rio 92 que faz todo aquele tratar das questões sobre o meio ambiente; também como era um espetáculo de Alagoas e Fernando Collor já era presidente e a gente era movimento anti-Collor então falava olha o que acontece na terra do Collor (Entrevista de Marcos Antônio Araújo da Silva em 15/11/2016).

É interessante notar, na referida peça, o teor de denúncia não só da agressão ao meio ambiente, mas também de cunho político, uma vez que existiam interesses empresariais e governamentais partidários no desaparecimento da lagoa para a instalação de um pólo petroquímico; esse tipo de conduta, benéfica aos controladores do poder em detrimento aos mais pobres, é algo que se verifica em nossos dias. Um outro informe contido na fala do entrevistado, e que revela o quanto o grupo cênico da cidade de Caxias-MA estava engajado com as causas políticas de seu tempo, refere-se à menção que é feita ao então Presidente da República: Fernando Collor de Melo, político ao qual os integrantes do Grupo Teatral Sombras se opunham. O espaço em que a trama da peça se passava era Alagoas, cidade de origem do Presidente Collor e da qual havia sido governante, configurando-se uma

espécie de crítica às malversadas ações do mencionado político que logo sofreria um *impeachment*.

O teatro produzido pelo Sombras, enquadrado no filão de crítica política, tencionava revelar as formas ou modos com os quais, dentro de um jogo de forças, se mostram ou se manifestam as classes detentoras do poder e as classes desprivilegiadas economicamente. A esse respeito, Thompson (2001, p. 239-240) enuncia:

Os donos do poder representam seu teatro de majestade, superstição, poder, riqueza e justiça sublime. Os pobres encenam seu contrateatro, ocupando o cenário das ruas dos mercados e empregando o simbolismo do protesto e do ridículo.

Na concepção do estudioso, os afortunados, sociofinanceiramente falando, em requintados espaços de representação dominados por eles, demonstram e vendem, em suas movimentações, atitudes e manifestações, a imagem de poderio, ostentação, de elevação social e moral, com vistas a ter mais destaque, respeito e enaltecimento ante os olhos dos que não estão inclusos nessa categoria da sociedade. Esses excluídos, ao contrário dos integrantes da camada social privilegiada, não utilizam espaços esteticamente opulentos para se manifestarem, usam ambientes simples e vinculados ao cotidiano, tais como: ruas, mercados, praças públicas. Podem revelar, nessas ambiências populares, o denominado “contrateatro”, isto é, podem expressar, com criatividade e de forma quase cênica, as suas insatisfações quanto à ordem sociopolítica estabelecida e imposta pelos poderosos, com suas inadequadas e reprováveis ações. Nessa esteira de efetivar o contrateatro no viés de, através da arte, instituir uma espécie de oposição ou denúncia das arbitrariedades cometidas pelos comandantes do poder, segue o depoimento de um dos artistas do Sombras:

Quando a gente terminou a nossa temporada do *Mundaú*, a gente foi ensaiar um outro espetáculo de um escritor aqui de Teresina, chamado a *Guerra dos cupins*. Esse espetáculo tem uma temática que tem a ver mais com a questão da política: uma cidade pequena onde o prefeito some com a lista de eleitores. Há toda uma trama e aí ele fala que quem sumiu com a lista de eleitores para votar na eleição foi os cupins que comeram no cartório eleitoral. E a gente estava perto das eleições de 90, então veio bem a calhar (Entrevista de Marcos Antônio Araújo da Silva em 15/11/2016).

A companhia cênica escolhe para encenar um texto que denuncia a fraude no processo eleitoral exatamente em um ano em que ocorreriam eleições (1989). O texto *A guerra dos cupins* revela até onde os que integram o poder podem chegar para dele não se afastarem, menosprezando o bom senso e a capacidade de pensar das pessoas mais humildes, que constituem a grande maioria dos eleitores. Ao perceber a iminência de uma derrota nas urnas, o candidato da situação some com a relação dos eleitores e as eleições são suspensas. Desaparecer com a lista contendo o nome dos cidadãos aptos a votarem e atribuir esse sumiço à ação devoradora dos cupins, supostamente existentes no cartório eleitoral, é uma estratégia que demonstra a crença dos poderosos na imbecilização do povo, além de se configurar em uma atitude de iniquidade moral e ética. É perceptível que essa peça é enquadrável no ideário de um “contrateatro”, pois tem-se uma representação crítica a algumas posturas políticas.

Pode-se inferir que o Grupo Teatral Sombras, em alguns momentos, como se verifica no teor das considerações aqui instituídas, serviu-se de táticas para desenvolver a contento as suas ações e poder dar concretude, de maneira astuta, criativa e, por vezes surpreendente, ao propósito de formar uma postura de criticidade da plateia. A companhia buscou realizar uma arte que visava contribuir para a suscitação, junto aos espectadores, de uma consciência cidadã. Um dos principais responsáveis por imergir o GTS nessa tônica de teatro político foi o mais atuante líder do coletivo cênico: Francinaldo Moraes. Ele é mencionado por quase todos os artistas entrevistados como o participante que possuía o melhor preparo intelectual, sendo destacado pelos colegas como um substancial leitor. Dentro da acentuada importância que tivera para a configuração do Sombras como um teatro que se propunha político em suas atividades, é que se acha pertinente, no subcapítulo que segue, ressaltar algumas informações sobre o mais relevante coordenador da companhia, o único integrante que se manteve desde a fundação até a extinção do Grupo Teatral Sombras.

## **5.2 Enfoques informativos sobre um dos líderes da companhia teatral**

Esse subcapítulo possui como objetivo estabelecer alguns registros informativos a respeito de um dos coordenadores do mais importante grupo cênico da cidade de Caxias-Maranhão, enfatizando-se, principalmente, a sua relação com a

arte teatral e com o percurso sociocultural da mencionada companhia dramática, da qual foi um dos idealizadores. Francinaldo de Jesus Morais foi o único que integrou os Sombras desde sua gênese, em 1987, até o término de suas atividades artísticas em 1995, sendo o componente que mais atuou na definição da linha de atuação dramatúrgica do grupo: a vertente sociopolítica, haja vista que, dentre todos, era o que possuía uma formação leitora mais sólida, conhecendo clássicos do teatro nacional e mundial, bem como lia obras que se pautavam em uma visão crítica acerca da política, como *O Príncipe*, de Maquiavel e *O capital*, de Karl Max.

As informações que aqui serão registradas são oriundas de três entrevistas: a primeira, realizada, no dia 17/10/2016, na residência do coordenador da companhia dramática já mencionada; a segunda escrita, respondida em 12/09/2017 e a terceira, dia 02/06/2018, também na casa do depoente. Informa-se que a narração efetivada pelo entrevistado obedece a uma seleção individual do que acha conveniente informar e da imagem que deseja construir. Francinaldo de Jesus Morais, um dos fundadores da companhia dramática Sombras e o mais importante diretor-presidente desse grupo cênico, é maranhense/caxiense, professor de História no Ensino Médio da rede estadual da cidade de Caxias. Relatando sobre o início da sua relação com o teatro, afirma:

Os começos se dão ainda na escola. Aquela vivência na escola, o teatrinho que a professora fazia principalmente no Natal; achava interessante aquela festa, via como uma festa; gostava de ver as roupas, poder estar a frente, poder receber atenção e aplauso. Minha mãe sempre me dizia que era uma criança faladeira, para essa criança que gostava muito de falar se aproximar de uma atividade que me permitisse falar foi bem fácil (Entrevista de Francinaldo Jesus Morais em 17/10/2016).

É interessante notar, no depoimento acima, que o entrevistado ressalta o início de seu contato com as artes cênicas no âmbito escolar, espaço em que se produz a chamada educação formal e que pode propiciar aos alunos um encontro com a arte. Muitos talentos ou dons podem ser revelados quando a escola proporciona aos educandos essas experiências artísticas que podem marcar positivamente a vida dos pequenos discentes. Outro ponto digno de nota na fala de Francinaldo refere-se ao fato de que sua mãe o designava como um garoto bem comunicativo que sentia prazer em fazer uso da fala; além disso, nas

apresentações de teor teatral, sentia um contentamento em estar sendo o centro das atenções. Ficava motivado em constatar que as outras pessoas o observavam e o aplaudiam<sup>50</sup>.

Após a escola, o outro espaço em que o futuro líder do Grupo Teatral Sombras pode se integrar à arte dramática foi nas dependências do Serviço Social do Comércio (SESC) da cidade de Caxias:

No tocante à experiência do teatro no SESC, ela não me agradava muito porque, naquele momento como trabalhador, eu já sentia a exploração sobre minha força de trabalho e achava que o SESC não iria me oferecer a oportunidade para a prática de um teatro que fosse rebelde, questionador, crítico; o teatro feito no SESC era voltado a mostrar que as relações entre patrões e empregados, comerciários e comerciantes poderiam ocorrer de forma pacífica, amistosa, e, em verdade, eu via que as coisas não eram exatamente desse jeito (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 17/10/2016).

Na época, meados da década de 1980, Francinaldo era comerciário e esse órgão (SESC) desenvolvia atividades de produção e encenação teatral voltadas para aqueles que trabalhassem no comércio, ocorrendo apresentações de peças que, na ótica do depoente, tematizavam as relações entre empregados e empregadores numa vertente harmoniosa e destituída de conflitos. Como se pode observar, há, por parte do entrevistado, uma nítida insatisfação com a modalidade de teatro que era realizada no SESC. Ele possuía a impressão de que as dramatizações tencionavam escamotear essa situação de desigualdade social, propagando a ideia de que comerciantes e comerciários tinham uma relação não conflituosa, nada exploradora e ancorada em uma harmonia e equilíbrio. Francinaldo afirma que o seu desejo era realizar um teatro contestador da ordem política e econômica vigente, pautado em um elevado teor de criticidade em relação às injustiças sociais. Almejava produzir uma arte dramática que não fosse, como ele mesmo denomina, colaboracionista de classes, mas que se mostrasse imersa na rebeldia diante das desigualdades e ditames arbitrários ocorridos na sociedade. É cabível dizer que talvez essa nitidez acerca da tipologia de arte dramática que desejava efetivar não fosse tão clara assim na época, considerando que poderá

---

<sup>50</sup> Essas informações foram coletas no depoimento que Francinaldo Jesus de Morais concedeu em 17/10/2016.

estar olhando o passado sob a perspectiva do hoje homem maduro e permeado de experiências.

Como se pode observar, no teor do que foi informado, que, no SESC, pela própria natureza da instituição, ele teria dificuldades em levar a termo o projeto de teatro político que tanto aspirava, eis o que resolve fazer:

Me aproximei do PDT, PT e do PCB; acontece que a própria ideia de partido já determina que seja um grupo e um grupo que se julga melhor que o outro e, em algum momento, combata um ao outro, embora haja sempre afinidades programáticas entre eles. Estou me referindo a uma disputa que sempre existiu entre esses três partidos pela direção, pelo encaminhamento da luta libertária, da luta revolucionária mais geral. Então, eu percebi que não dava para praticar um teatro dentro de nenhum dos três partidos exatamente porque o meu sonho libertário, meu sonho de transformação social não aceitava essa segmentação, não aceitava essa partidarização (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 17/10/2016).

Buscando uma aproximação com os partidos políticos de esquerda, sendo eles naquele momento: PT, PDT e PCB, Francinaldo via nas propostas e programas desses partidos uma afinidade com o que pensava acerca do trato político referente ao social e ao cultural. Pressupunha que essas legendas partidárias apoiariam e permitiriam que ele fizesse o teatro de engajamento social que há muito ansiava, mas verificou que não era dessa vez que concretizaria as suas intenções dramáticas. Ao conhecer as redes funcionais dos três partidos oposicionistas, o entrevistado constatou que havia uma luta pelo poder entre as siglas que desejavam ocupar o papel de protagonista na representação da postura contestatória ao que se encontrava sociopoliticamente estabelecido, da salutar mudança social e, conseqüentemente, do advento de um novo tempo libertário com benfeitorias na esfera do social. Nessa tríade partidária, mesmo compartilhando muitas ideias afins, ambicionava cada um dos integrantes ganhar um destaque isolado dentro dessa perspectiva de promover a desejada “redenção social”. O teatro, se fosse inserido nesses partidos, seria para servir aos propósitos de cada uma das siglas. Segue o que fala o entrevistado:

Antes de integrar o GTS e paralelamente a essa integração, mantive ligações regulares com três partidos políticos: o PCB, PDT e PT. Antes de pertencer a um ou aos três partidos, sentia-me pertencente

ao GTS. Este era não só o “campo” de experimentação do ideário mas o local a partir do qual pensava coletivamente as possibilidades de elaboração e as ações que permitiriam a sua materialização (do ideário de igualdade legal e material; liberdade formal e real) (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 12/09/2017).

É perceptível, no trecho acima, a tomada de decisão de que continuaria mantendo diálogos com as três agremiações partidárias, mas buscava produzir um teatro independente que não ficasse sob a tutela de nenhum dos partidos. Após ser um dos fundadores da companhia dramática, o entrevistado declara que o sentimento de pertença se manifestava de forma mais veemente com o grupo cênico do que com os partidos de esquerda. Outra perspectiva de inferência que merece ser destacada é que, como uma das lideranças da companhia dramática, ele teria um destaque não alcançado como filiado em um partido, também seria mais fácil implantar ou mesmo, ainda que de forma velada, impor seus ideários políticos no cerne do Sombras e, de certa forma, estabelecer uma espécie de patrulhamento ideológico sobre os artistas. A respeito disso, segue uma fala de um dos participantes da companhia: “Naldo fazia patrulhamento ideológico: ninguém podia falar com ninguém; ele é extremamente centralizador” (Entrevista de Carlos José de Oliveira em 27/12/2018). Ante essa afirmação, é possível depreender que Francinaldo estabelecia uma vigilância sobre as ideias e comportamento dos colegas, querendo inclusive impedi-los de manter diálogos com pessoas que não comungassem das ideologias políticas de caráter esquerdista que ele cultuava. Um certo contrassenso com a imagem de um homem preservador das liberdades individuais que desejou construir no decurso das entrevistas cedidas.

Aqui é cabível instituir a inferência de que Francinaldo, em sua posição de liderança no interior do GTS, servia-se de estratégia, dentro da visão conceitual de Certeau, para a permanência no comando do coletivo cênico que integrava. Se diante dos mandatários do poder, o GTS, coordenado por Francinaldo, lançava mão de táticas, como já fora mencionado e explicado, o líder da companhia, perante os artistas em momentos de deliberações, assumia um posicionamento de mando, desenvolvendo, portanto, estratégias para a submissão dos participantes do grupo às suas ideias e determinações. Exatamente, pela atuação diretiva que possuía no GT Sombras e posição privilegiada de ordenança, é que suas condutas para que prevalecessem seus posicionamentos e decisões se caracterizam como estratégias e não como táticas.

Antecedendo o ingresso no GTS, Francinaldo tem uma modificação na sua trajetória artística quando toma ciência, em 1985, de que a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Caxias havia realizado a abertura de um edital para inscrições em um curso de formação dramática com vistas à composição de um Grupo de Teatro Experimental. As oficinas seriam ministradas por renomados dramaturgos e atores maranhenses conhecidos nacionalmente: Tácito Borralho, Reinaldo Faray, Aldo Leite<sup>51</sup>. Para Francinaldo era uma oportunidade de se aperfeiçoar nas artes cênicas, tornar-se um artista com mais recursos de representação dramatúrgica, além de poder apropriar-se de um conhecimento mais consistente acerca do teatro e suas técnicas. Um considerável número de pessoas inscreveu-se nas oficinas:

Houve um primeiro encontro de todo esse pessoal no auditório do colégio caxiense. Quando vi aquela quantidade de jovens, de todas as etnias, gente parecido com índio, gente preta, gente branca, gente gorda, gente magra, realmente me causou uma surpresa muito boa. E quando vi aquela quantidade de pessoas jovens, eu fiquei assim muito alegre de ver que aquilo que eu achava interessante outros também achavam. Em um segundo ponto, tinha um certo receio de não ser classificado; com tanta gente para formar um grupo, talvez não desse conta para ser escolhido (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 17/10/2016).

Depreende-se que, para o entrevistado, esse primeiro momento foi impactante em virtude de presenciar, com surpresa, que muitas pessoas, assim como ele, também mostravam interesse pelo teatro e queriam fazer parte do grupo que iria ser formado após uma seleção daqueles que mais possuíam potencial para encenar. Concomitante à satisfação de estar em um ambiente repleto de pessoas, na maioria jovens, aparentemente interessadas na arte teatral, existia o medo de talvez não ser um dos escolhidos para a montagem do Grupo Experimental, uma vez que, pelo expressivo número de candidatos a atores, a concorrência era bem acirrada. Após os testes de encenação, o receio foi dissipado e Francinaldo Morais foi um dos quinze designados, dentre 55 pessoas, para compor o elenco da companhia dramática. Nesse momento da seleção feita pelo diretor e ator Tácito Borralho, teve a ocorrência:

---

<sup>51</sup> Considerações sobre esses três dramaturgos foram estabelecidas no subcapítulo 2.3, intitulado *A encenação do político no Maranhão*.

O Tácito chegou e apontou: ‘Você e você para ali’ e entre esses vocês estávamos eu e ele, o Carlito. Ele não acreditou que o Tácito estava se dirigindo a ele, se perguntava como ele com aquela sequela na perna iria fazer parte do teatro. Insistiu e perguntou para o Tácito: ‘Você tem certeza que sou eu que você chamou, que você escolheu. O Tácito respondeu: ‘Sim, qual é o problema?’ O Carlito olhou para a sequela nas pernas e o Tácito perguntou: ‘Então esse é o problema? É um problema para você? Para mim, que estou fazendo a seleção, e nem para o teatro isso não é um problema’ (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 17/10/2016).

Para o entrevistado, foi estabelecida a constatação do caráter inclusivo do teatro quando um jovem que tinha uma deficiência na perna, ocasionada pela poliomielite, foi também selecionado pelo diretor cênico. Aqui é cabível destacar o que o entrevistado diz ser um dos aspectos que mais o fascina no teatro: o caráter inclusivo e libertário da arte dramática. A ação de Tácito Borralho ficou na memória de um dos posteriores coordenadores do GTS como um aprendizado de que o teatro possui essa dimensão de inclusão e de liberdade. Ante a conduta de Borralho, infere-se que, para ele, essa modalidade de arte não aprisiona o ser em uma deficiência física, medos ou dificuldade de auto-estima, mas propicia, na aceitação das diferenças, as condições para que se possa libertar de amarras ou impedimentos tolhedores de um crescimento artístico e pessoal.

Decorrido esse processo de formação do Grupo Teatro Experimental de Caxias, iniciaram-se as ações da companhia cênica que estava subordinada à Secretaria Municipal de Cultura e deveria, portanto em teoria, seguir as orientações desse órgão público e, conseqüentemente, da Prefeitura da cidade; Francinaldo Morais tornou-se uma espécie de liderança do grupo e via nas ações do Secretário de Cultura, por mais sutis que fossem, uma tentativa de controlar e direcionar as atividades daquela corporação artística para que se alinhassem com os objetivos de fortalecimento e manutenção do poder executivo municipal. Acerca da indicação, feita pelo Secretário, das peças que deveriam ser dramatizadas, afirma:

Ele Indicava um texto por ter o conhecimento de todos, afirmando que aquele era o melhor para ser encenado; aí praticando a nossa autonomia, nós dizíamos: “Não, nós vamos ler todos os textos e dizer qual o melhor”. Como não dava para todo mundo ler todos os textos, cada integrante era designado para ler um dos textos e depois fazíamos uma discussão entre nós, o que cada um achou, uma espécie de fichamento de cada texto e aí chegávamos a um consenso. Fazíamos uma escolha que se articulasse com o nosso

projeto estratégico de transformação social, liberdade, de prática política a partir do teatro. Ele não gostava da escolha e tentava desqualificar o texto, dizendo que outro texto seria bem melhor do ponto de vista dramático que embora esse fosse um texto festejado pela mídia, mas não era o melhor texto do autor (Entrevista de Francinaldo de Jesus Moraes em 17/10/2016).

Os textos indicados pelo Secretário para encenação, mesmo sendo de autores que tinham a crítica social como uma de suas características dramáticas, a saber: Lourdes Ramalho e Ariano Suassuna, possuíam, na percepção do depoente, um teor de criticidade ou de contestação social e política menor na comparação com as outras produções desses escritores. Nessa linha de raciocínio, pode-se dizer que as condutas do Secretário, por mais bem intencionadas que fossem, estariam quase sempre, na compreensão principalmente de Francinaldo, servindo aos propósitos dos mandatários políticos locais. Diante do que consideravam uma tentativa de controle sobre as ações da companhia dramática, os artistas tiveram a compreensão:

Chegamos ao entendimento de que nós precisávamos de um teatro que nos desse ao mesmo tempo autonomia e nos permitisse estudos de dramaturgia, para que pudéssemos fazer um teatro de qualidade, mas um teatro também que pudesse ser um teatro que mostrasse a sociedade tal qual ela é constituída e tal qual ela funciona. Dessa forma, até a própria escolha dos textos seria um problema caso nós viéssemos a aceitar atrelamento, dirigismo, aceitar a orientação da Secretaria de Cultura e até da Prefeitura Municipal de Caxias (Entrevista de Francinaldo de Jesus Moraes em 17/10/2016).

O entrevistado afirma que não desejava que o grupo fosse uma espécie de braço do poder vigente, sendo utilizado para enaltecer ou apoiar ações de uma ordem política que ele e muitos de seus colegas almejavam combater. Constataram que, se o grupo quisesse adquirir uma autonomia, de fato, sem estar sob o controle ou fiscalização de um ente governamental, teriam que romper com a Secretaria Municipal de Cultura e seguir um caminho independente e libertário, como tentavam que seu teatro fosse. Aqui é cabível refletir se esse rompimento com o órgão também não estava ligado aos planos e intenções da principal liderança da companhia de ganhar visibilidade e destaque na cena cultural e política da cidade de Caxias. Francinaldo foi decisivo nessa ruptura com executivo municipal,

considerando que, como ocupava uma posição de forte referência no grupo, suas impressões e ideias eram compartilhadas e incorporadas pela maior parte dos integrantes. Com o GTS independente, era necessário estabelecer uma série de providências para que essa autonomia fosse garantida e legitimada, tais como:

Num primeiro momento, o grupo não tinha sede, não tinha acervo bibliográfico especializado, não tinha acervo geral, não tinha uma diretoria, nem estatuto; e tudo isso nós fomos providenciar. Providenciamos estatuto para que o grupo passasse a ser uma pessoa jurídica. Procuramos instituições que pudessem ser parceiras, assim como outros grupos organizados, autores teatrais que pudessem nos doar livros. Passamos a administrar melhor as rendas das peças que nós conseguíamos vender para instituição ou mesmo que nós colocássemos em cartaz, tendo em vista criar um patrimônio uma infraestrutura material para o grupo (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 17/10/2016).

O grupo não possuía uma sede e nem tinha um estatuto que lhe desse uma configuração de pessoa jurídica, o que lhe permitiria participar de editais de produção cultural, obter empréstimo, adquirir doações de órgãos públicos, vender seus espetáculos para instituições públicas e empresas. Nota-se na fala do entrevistado o intento de veicular ante o entrevistador uma imagem de alguém com uma dinamicidade atitudinal, ancorado no objetivo de estabelecer uma estável e sólida organização da companhia cênica no intento de sedimentar a sua existência no panorama da arte e da cultura na cidade de Caxias.

Um ponto interessante, e que fora bem ressaltado por Francinaldo Morais em suas entrevistas, era o espaço privilegiado concedido à leitura e estudo de textos. Como um assíduo leitor de livros de teatro, literatura, filosofia, política e economia, sabia da importância do ato de ler para a formação intelectual, cultural e artística dos integrantes de um grupo teatral de engajamento sociopolítico, e, com esse ideário bem firmado, capitaneou os trabalhos para conseguir doações de obras para o acervo bibliográfico da companhia, assim como coordenava, em grande parte das vezes, as leituras e discussões dos textos. E aqui se pode ter a inferência de que, por intermédio das interpretações e reflexões instituídas a partir dos textos lidos, ele possuía a oportunidade de promover a prevalência das suas ideias individuais, de veicular a impressão de que elas soassem como verdades quase inquestionáveis diante de jovens artistas com pouca bagagem de leitura, como atesta afirmação de um dos participantes: “Nós tínhamos problemas de leitura, não

sabíamos nem ler, éramos muito jovens” (Entrevista de Carlos José de Oliveira em 27/12/2018).

Acerca da postura que Francinaldo assumia em alguns momentos de reunião com o grupo, um dos artistas revela: “Tudo ele procurava desconstruir; sempre ele falava por último e eu achava até justo porque ele era a pessoa mais qualificada embora não tivesse curso superior, era a pessoa mais qualificada” (Entrevista de Carlos José de Oliveira em 27/12/2018). Fica perceptível, com base no excerto acima, que a última palavra nos encontros sempre cabia a Francinaldo; nessa condição de encerrar as falas ele podia contra-argumentar ou desconstruir, verbo usado pelo depoente, os discursos antecedentes que ele não concordasse, fazendo com o que dissesse se estabelecesse, aos olhos da maioria, como o mais certo a ser seguido ou adotado. Usava, dessa forma, uma estratégia para a dominância de suas opiniões e, conseqüentemente, o controle ideológico sobre o grupo.

Sobre a atuação do GTS calcada no objetivo de concretização do teatro de ressonância política e reflexão social, Francinaldo afirma: “Fomos um grupo político e engajado porque decidimos influir artisticamente na/para a transformação social, romper com uma postura artística e que busca um fim em si mesma” (Entrevista de Francinaldo de Jesus Morais em 12/09/ 2017). A liberdade como grupo cênico independente permitia a escolha de autores e peças que dialogassem com a crítica e denúncia sociopolítica, geralmente, mas não exclusivamente, associada com o humor, tais como: *O Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, *A feira*, de Lourdes Ramalho.

Em relação ao tipo de arte teatral que ele defendia, é dito por um dos artistas:

O que o Naldo pretendia era fazer aqui em Caxias, isso não foi ele que me disse, essa é a minha leitura: antes e hoje, o Naldo queria tão somente o engajamento político do grupo através do teatro, naquela leitura do Augusto Boal, do Teatro do Oprimido; era isso que o Naldo pretendia fazer: conscientizar a população com teatro político do Boal; não a arte pela arte: qualquer que seja a arte não podia ser ela por mesma, tinha que possuir um objetivo, ele sempre foi muito claro em relação a isso, era assim que ele pensava (Entrevista de Carlos José de Oliveira em 27/12/2018).

No trecho de depoimento acima, é informado que o líder do Sombras, na percepção de um dos componentes da companhia dramática, tinha como pretensão a constituição de um teatro conscientizador, que não focasse a arte restrita em si mesma, mas que extrapolasse esse viés e assumisse, principalmente junto aos desfavorecidos economicamente, uma função educativa no âmbito sociopolítico. Também é enfatizado que o Teatro do Oprimido, concebido por Augusto Boal no período da Ditadura Militar, teria sido uma inspiração para o tipo de dramaturgia que Francinaldo desejava produzir. Uma das ideias primazes sobre o qual se firmava essa modalidade teatral gestada durante o regime de exceção era a de que: “Fazer Teatro Oprimido é o resultado de uma escolha ética, já significa tomar partido dos oprimidos. Tentar transformá-lo em mero entretenimento sem consequências, seria desconhecê-lo; transformá-lo em arma de opressão, seria traí-lo” (BOAL, 2010, p. 25).

Nem tudo na dinâmica funcional do Sombras era harmonioso; nessa direção, o entrevistado, ao responder de forma escrita um questionário, ressalta os conflitos observados por ele no interior do Sombras:

Considero terem existido conflitos durante minha convivência no GT Sombras pelo menos em três níveis não hierárquicos. O primeiro nível é o que chamo de horizonte de percepção do mundo. Quero dizer com isto que as leituras tanto teatrais como da história e da cultura em geral de uma parte do grupo, que chamo aqui de mais intelectualizada, era mais complexa que da maioria. O segundo nível, o dos objetivos da presença de cada um dentro do grupo. Para esta parte mais intelectualizada que citei, os objetivos do grupo iam muito além da sociabilidade. Pretendíamos fazer um teatro de boa qualidade dramaturgicamente mas engajado, isto é, voltado para contribuir com a transformação social. O terceiro nível, o da escolha dos textos (Entrevista concedida por Francinaldo de Jesus Morais, 02/06/ 2018).

Depreende-se dessas informações que havia algumas diferenciações na caracterização dos integrantes do Sombras. Um grupo era formado por pessoas que possuíam um nível de maturidade mais consistente, sendo os que tinham um nível de leitura mais elevado e se encontravam vinculados a partidos políticos da esquerda. Esses integrantes eram os que formavam o corpo diretivo da companhia teatral. O outro contingente era constituído por pessoas cuja capacidade de análise das questões sociopolíticas não era tão acurada quanto a dos membros inicialmente citados. Tem-se, a seguir, uma característica de grande parte dos

participantes, observada por um dos membros do GTS e que não foi mencionada por Francinaldo em suas falas, talvez numa tentativa de forjar uma imagem positivada dos artistas, ei-la:

Nem todo mundo tinha essa verve teatral, as pessoas foram para o grupo porque lá tinha alguma coisa diferenciada, buscando uma identidade, por alguma carência. A gente se junta e nem sempre é aquilo que a gente quer, porque o grupo, volto a te dizer, te dá identidade, dá ideia de pertencimento, e você tem alguma coisa para preencher o teu vazio existencial (Entrevista de Carlos José de Oliveira em 27/12/2018).

É destacável, no teor do depoimento, a observação de que muitos dos integrantes não estavam na companhia movidos pelo amor à arte teatral, mas sim porque desejavam sentir-se pertencente a um grupo em que pudessem desenvolver laços afetivos e suprir certas carências subjetivas. Outro aspecto motivador da participação desses componentes refere-se ao teor de entretenimento e ludicidade que a atividade dramática proporcionava. Na percepção do mesmo entrevistado acima: “A questão política era o objetivo não do grupo, o Naldo é que impunha, mas ele apresentava argumentos” (Entrevista de Carlos José de Oliveira, em 27/12/2018), ou seja, não havia, em linhas gerais, da parte da maioria dos artistas o intento de fazer um teatro politizado; esse propósito era pertencente aos líderes da companhia, os outros artistas acabavam por realizar a tipologia dramática que era determinada pelos coordenadores, principalmente por Francinaldo.

Por vezes, como declara Francinaldo Morais (2018), ocorria uma discordância entre os dois grupos com relação à peça que seria dramatizada; uma ala de artistas optava por um texto que não discutia problemáticas sociais, enquanto a outra selecionava uma peça na qual o tom de crítica e denúncia dava o tom. Cabia ao grupo que ocupava os postos de direção da companhia argumentar porque o texto escolhido por eles era o mais adequado ao perfil ideológico do Sombras. No final, a maioria era persuadida; todos se uniam em prol da montagem do espetáculo definido pelos que dirigiam o Sombras e que se constituíam na minoria. As decisões democráticas propagadas, em algumas das afirmações do principal líder do Sombras, eram conduzidas, na maior parte das vezes, para se compatibilizarem com suas escolhas e ideários.

No entanto, embora em quantidade restrita, durante a sua trajetória no Grupo Sombras, nem sempre as decisões definidas pelo coletivo tinham a concordância do entrevistado; a esse respeito, ele informa:

Para mim a convivência no grupo Sombras precisava ser orientada por critérios diferentes dos que via em outros ambientes sociais e políticos. Nas famílias, nos sindicatos e nos partidos, para citar três exemplos. Muitas vezes, vi o Sombras como uma espécie de utopia. No entanto, admito que não foram poucas as vezes que assumi atitudes orientadas por ideias ou decisões que, subjetivamente, não concordava, apenas para manter a unidade interna. Penso que as consequências disto para o grupo foram a manutenção da unidade e as execuções dos projetos teatrais, mas que, para mim, ficava sempre uma sensação de inautenticidade pessoal (Entrevista concedida por Francinaldo de Jesus Morais em 02/06 2018).

Quando, em poucas vezes, não conseguia dissuadir a maioria dos artistas no concernente a certas definições, embora contrariado, respeitava o estabelecido. No entanto, isso não significava satisfação consigo mesmo, pois, ao participar de atividades que julgava inadequadas ou não afinadas com suas crenças pessoais, era manifestada em seu íntimo a “sensação de inautenticidade”. Era como se uma outra pessoa é que estivesse instituindo as ações dissonantes do que verdadeiramente acreditava. Uma das decisões com a qual ele mais discordava era a de estabelecer diálogo com políticos que defendiam uma plataforma política combatida pelo Sombras; via nisso uma incoerência com o ideário que caracterizava o grupo teatral. Era argumentado pelos outros integrantes que era importante buscar auxílio junto aos que se encontravam no poder para que as peças fossem produzidas com qualidade, uma vez que o grupo não dispunha de recursos próprios suficientes para isso.

É revelado a seguir que a relação entre os constituintes da área administrativa da companhia não era tão harmoniosa quanto Francinaldo pretendeu deixar transparecer em suas entrevistas: “Havia um dos coordenadores que gostava de muita fofoca. Ele adorava ficar falando no ouvido das pessoas. O Naldo odiava isso e eu também. E todo mundo que se apresentava com mais conhecimento do que ele, ele boicotava” (Entrevista de Carlos José de Oliveira em 27/12/2018). Torna-se observável, no teor dessa informação e de outros trechos da entrevista, que havia uma disputa pelo poder entre Francinaldo e um outro componente da equipe de coordenação, sendo que, quando havia a rejeição das ideias do primeiro,

se tinha a atuação do segundo para induzir os colegas (“falando no ouvido das pessoas”) a não acolherem algumas das sugestões efetivadas pelo líder principal. No entanto, o inverso acontecia, haja vista que, como já fora revelado pelo mesmo depoente, Francinaldo desconstruía os posicionamentos contrários aos seus ou que ameaçassem diminuir o seu protagonismo no Grupo, era o homem da última palavra. Na grande parte das vezes, ele lograva êxito nessa disputa, vitória essa oriunda da habilidade de persuasão que possuía em maior escala que o seu opositor.

No atinente a atitudes que, tomadas como um dos diretores do Sombras, analisando hoje, faria modificações, Francinaldo Morais (2018) informa:

Pelo menos dois aspectos da minha trajetória no Sombras eu mudaria. O primeiro relacionado a mais cuidados nas relações com partidos políticos. Cuidaria melhor para que não se constituísse a hegemonia de uma orientação partidária sobre outras. Do PT, por exemplo, sobre PDT e PCB. Outro aspecto trata-se do acervo material e imaterial do grupo. Considero que eu poderia ter sido menos ético, menos democrata e mais centralista no sentido da guarda e controle sobre esse acervo.

O entrevistado destaca uma das suas atitudes errôneas: a ação de contribuir para uma certa partidarização do Grupo ao eleger um dos partidos da esquerda (PT) como aquele que iria reger a filosofia política da companhia cênica caxiense. Como no grupo havia componentes filiados a siglas partidárias diferentes (PDT, PCB), o interessante é que não se estabelecesse a hegemonia de um partido e suas proposições, mas que houvesse, no interior do Sombras, igualdade nas manifestações dos ideários da esquerda inseridos em diferentes partidos. Também ressalta que modificaria a postura de ter sido pouco rigoroso no controle de empréstimos do acervo da Biblioteca da companhia, pois muitos livros, revistas, jornais não voltaram às estantes, o que reduziu, substancialmente, o número de exemplares bibliográficos pertencentes ao grupo. O “ser menos ético”, registrado no depoimento acima, é explicado por Francinaldo (2018) como a atitude de guardar parte do acervo em sua residência com vistas à manutenção dos livros, evitando que eles desaparecessem.

Nesse capítulo, promoveu-se uma discussão sobre o caráter político do Sombras a partir do conceito de táticas elaborado por Certeau (2008). A companhia cênica, como pode-se constatar ao longo das abordagens aqui

realizadas, demonstrou usar táticas para produzir a sua arte e também veicular os ideários de contestação ao malversado poder social e politicamente hegemônico. Também destacou-se, na última parte do capítulo, um rol de informações focadas no perfil de um dos líderes do Grupo Teatral Sombras, destacando as suas experiências de vida voltadas para as artes cênicas e sua influência na politização da companhia.

## CONCLUSÃO

A presente tese discutiu a trajetória do Grupo Teatral Sombras, companhia dramaturgicamente que, nos anos de 1980 e 1990, realizou a prática de um teatro que se pode designar como político. Uma das condutas adotadas pelo GTS que o vincula a essa conotação política refere-se ao ato de levar aos palcos produções que tematizam problemáticas dialogáveis com as situações e circunstâncias observadas no contexto social de então, tais como: ações corruptas e usurpadoras dos direitos populares nas instâncias do poder; utilização da condição de mando para silenciar ou desconstruir, de forma violenta ou mais branda, a imagem dos opositores; as malversadas decisões ou deliberações do Estado que beneficiam os economicamente afortunados e coisificam os desafortunados; as ingerências governamentais conduzindo ao desemprego e à dificuldade de sobreviver dos segmentos sociais pobres, entre outros.

É interessante notar que, dos dramaturgos brasileiros escolhidos para encenação, somente um (Plínio Marcos) não é nordestino, os outros quatro (Lourdes Ramalho, Pedro Onofre, Ariano Suassuna e José Afonso Araújo Lima) têm o Nordeste como terra natal e como cenário de seus textos. Há uma intencionalidade da companhia cênica de estabelecer uma política cultural de valorização da produção dramaturgicamente da região em que está alocada; além de lançar luz sobre as problemáticas que pontuam o cotidiano da população carente do Nordeste, revelando os infortúnios circundantes. No final, após ler os textos ou assistir aos espetáculos, o que fica perceptível é que, embora as situações se passem em um espaço regional, elas ganham contorno nacional e até mesmo universal, haja vista que condutas corruptas e ditatoriais em governos, apego desmedido pelo poder, práticas de injustiça e violência contra os mais fracos socioeconomicamente não ocorrem apenas no Nordeste ou no Brasil.

Ao efetivar o resumo das peças teatrais que tiveram as suas representações estabelecidas pelos artistas caxienses aqui focalizados, constatou-se a natureza de criticidade política que os textos dramáticos possuem. Todas as produções têm o caráter denunciativo de diversas arbitrariedades e iniquidades cometidas pelos mandatários do poder. Pode-se inferir desses textos uma certa defesa dos pertencentes à esfera social desprestigiada. Os autores desejavam ser

porta-vozes daqueles que são invisíveis aos olhos dos governantes e dos abastados financeiramente. Ao mesmo tempo, esses dramaturgos buscam, com seus enredos e personagens, contribuir para uma conscientização dessa população vitimada pelo descaso e injustiças. Ao escolher esses textos e autores, o Sombras mostra estar afinado com os propósitos sociais que as peças emanam e também revela uma coerência com as suas finalidades como teatro político.

Quando o GTS se desvincula da tutela do poder municipal o intento era, sem estar sob o controle de um órgão estatal, ter autonomia para efetivar as suas atividades e realizar as escolhas que se compatibilizassem com os objetivos norteadores das práticas socioculturais do grupo. Na verdade, a filosofia artística do Sombras não foi estabelecida de forma tão democrática assim, uma vez que a opção por uma dramaturgia de cunho político fora definida, na gênese do GT Sombras, por um pequeno contingente que compunha a liderança; aos demais, restou acatarem as deliberações dos coordenadores. Pode-se perceber, na entrevista com alguns atores, que eles não notavam tão nitidamente esse viés político da companhia. O interesse desses artistas, que não representam a maioria dos integrantes, era fazer teatro, independente se fosse crítico, lúdico, romântico, trágico, cômico. As atividades cênicas se constituíam, para essas pessoas, em algo deleitoso e diferenciado do cotidiano, por vezes, enfadonho.

Havia por parte, principalmente, do coordenador da companhia Francinaldo Morais a tentativa de politização dos membros com leituras de obras de conteúdos políticos na vertente anticapitalista, como obras de Karl Max e Augusto Boal, além das discussões sobre as questões que marcavam Caxias, Maranhão e Brasil. O desejo do diretor da companhia era que os artistas comungassem de suas ideias, o que facilitaria a supremacia do que fosse por ele deliberado. Verificou-se, na análise de determinadas entrevistas, que, no interior do próprio grupo, existiu uma disputa de poder deflagrada, de forma velada, entre dois componentes da equipe diretiva do Sombras. O principal motivo de contenda se estabeleceu mais no âmbito da diferença de ideias com relação aos caminhos que o coletivo deveria seguir: um desejava que o grupo não se aproximasse do poder público para auxiliar na produção dos espetáculos e o outro defendia que o auxílio do governo municipal era imprescindível para a operacionalização de espetáculos com mais qualidade estética.

O fato de o GTS ir em busca de recursos junto à prefeitura e órgãos não degenerou a proposta artística de engajamento político do Sombras, haja vista que os textos e as dramatizações não reduziram o tom de crítica social. Os dirigentes públicos da cidade, talvez pela falta de percepção da força conscientizadora que a arte pode exalar, não viam ameaça nas ações desenvolvidas pelo Sombras; achavam que era apenas diversão, entretenimento e dificilmente deixaram de atender às solicitações efetivadas. Para um dos líderes cuja trajetória foi matéria focal de um dos subcapítulos da tese, esse breve avizinhamento com o poder público, o qual repudiava, maculava um pouco o esteio oposicionista que ele idealizava para o Sombras. Na sua percepção, essa atitude poderia conduzir alguns integrantes a um afastamento dos princípios matrizes da companhia dramática, como o uso da arte teatral como instrumento contestatório das malversações políticas.

A atuação cultural e política do GTS não se restringiu aos palcos e espaços culturais, como os relacionados no segundo capítulo da tese, as ruas, as praças e as escolas também foram cenários de movimentações atuacionais. O propósito era difundir a arte produzida pelos artistas da companhia caxiense em diversos ambientes, ao mesmo tempo em que se objetivava, por intermédio da linguagem teatral, veicular ideias e posicionamentos de cunho social e político, alinhados com a defesa do segmento social subalterno. Uma das destacáveis ações nesse sentido realizadas extra-palco, nas ruas da cidade, foram as participações na tradicional comemoração da Independência, com todos os artistas, em protesto, desfilando com vestimentas pretas e rostos compenetrados, umedecidos; o outro momento refere-se a um desfile carnavalesco em que, sob a nomeação de Trem da Alegria e com fantasias representativas dos cidadãos comuns, como dona de casa, professor, gari, estudante, entre outros, os atores traziam cartazes reivindicando melhores condições de vida para a gente simples de Caxias e do Brasil.

Essas ações se enquadram no conceito de táticas de Michel de Certeau, no qual os que ocupam uma posição social desprivilegiada, bem como sofrem as consequências das atitudes dos que possuem poder de mando, servem-se de procedimentos defensivos planejados para contraporem-se aos ditames e inadequações impostos. Fazer com que a prefeitura financie, de alguma forma, alguns dos espetáculos que criticavam o poder público que ela integrava configura-se em uma tática, dentro do viés conceitual certeuniano. Também se pode aí

enquadrar a iniciativa de, por exemplo, estabelecer, na realização de palco da peça, algo surpreendente que ressalte ainda mais a mensagem política da produção artística, como ocorre em *Jesus homem ao se ter*, na cena final, um Cristo dançando ao ritmo de uma bateria de escola de samba. O Grupo era formado por pessoas de origem social humilde e para difundir o seu fazer artístico precisava lançar mão das táticas, como se constata no capítulo 5 dessa tese.

A companhia dramática Sombras, embora esteja sediada em Caxias, possui um diálogo artístico com o teatro político do Brasil e do mundo; foram lidos e encenados renomados dramaturgos nacionais e internacionais de épocas distintas, como é verificável com a peça grega *Antígona*, escrita na Antiguidade. Enfatiza-se que todas as peças montadas foram produzidas em tempos anteriores ao momento em que a encenação fora realizada em Caxias, tendo mais proximidade temporal a peça de Pedro Onofre (*Mundaú: lagoa assassinada*). No entanto, todas trazem temáticas que, como já se mencionou acima, eram acopláveis ao que se observava no Brasil e na Caxias das décadas de 1980 e metade da década de 1990. O acesso a essa dramaturgia atemporal em seus conteúdos, rica na sua tessitura textual, afinada com o que o GTS desejava abraçar como linha filosófica de suas práticas, permite que a companhia se alie ao teatro político brasileiro e universal.

Finalizado o percurso de pesquisa e escrita dessa tese, tem-se a convicção de que o Sombras foi, sem dúvida, o mais importante grupo dramático da moderna história do teatro caxiense, sendo pioneiro em se firmar como um representante do teatro político da cidade de Caxias. A companhia cênica possuía legalmente uma natureza jurídica, com registro em órgãos oficiais, o que demonstrava a pretensão de realizar um trabalho artístico sério e comprometido com a qualidade. Foi, com essa visão, que o Sombras ganhou o respeito no âmbito estadual, chegando a representar o Maranhão em um festival regional de arte dramática, também foi agraciado com premiações ao longo da sua trajetória. No entanto, não foram essas conquistas que se verificaram como mais recorrentes na fala dos entrevistados, mas sim a construção de laços de amizade entre os integrantes do GTS, até namoros e casamentos acontecerem. O Sombras constituía-se em uma espécie de família para muitos desses artistas. E como toda família tem suas divergências e desentendimentos, mas que não são suficientes para anularem os sentimentos amistosos nutridos uns pelos outros. No final de tudo, o que ficou, de forma mais viva na memória da maioria dos artistas caxienses, foram

os afetos florescidos no interior de um coletivo cênico nomeado como Grupo Teatral Sombras.

Pode-se afirmar que as veredas teatrais abertas pelo GTS há mais de trinta anos na cidade de Caxias, numa iniciativa pioneira, foram de grande relevância para o advento de grupos de artes cênicas que desenvolvem suas ações na atualidade. Sem o legado artístico deixado pela companhia dramática que é o foco de pesquisa dessa tese, o teatro caxiense, provavelmente, não teria hoje a representação tão destacável de grupos constituídos por jovens cada vez interessados no fazer artístico. Eis as principais companhias de encenação que se encontram atuantes em Caxias: Grupo Viv'Arte, coordenado pelo ex-integrante do Sombras: Luís de Carlos, que também atua e escreve algumas das peças dramatizadas; Grupo Teatral EAVA Fênix, dirigido por Erika Almeida, que, além de estar como atriz nos espetáculos, é autora de quase todos os textos encenados; Cia Fama Teatro, capitaneada por André Ribeiro, cuja presença como ator, nos espetáculos por ele escritos, é uma constante; Grupo Teatral Letrafisic, representante em Caxias do teatro científico, tendo como coordenadora a professora do CESC/UEMA: Fátima Salgado; Grupo Cênico TEALE, dirigido por Elizeu Arruda, responsável também pela escrita de todas as peças levadas ao palco.

No que concerne às contribuições que esta tese fornece à história do teatro político no Brasil, ressalta-se a ampliação dos estudos, nessa esfera, com a focalização da trajetória de uma companhia cênica que jamais fora objeto de pesquisa e análise no âmbito acadêmico. O estudo acerca das atividades socioculturais do Grupo Teatral Sombras demonstra que ele integra uma página das artes cênicas brasileiras, agora registrada definitivamente por intermédio de uma tese. O interesse por dar visibilidade a produtores de arte desconhecidos nacionalmente pode servir de inspiração para que pesquisas, nessa vertente, sejam mais realizadas pelo país, movidas também pelo compromisso de valorização e divulgação da cultura local. Acredita-se, ainda, que a leitura desse trabalho de doutoramento ajudará a compreender melhor como o teatro de engajamento sociopolítico, realizado nos principais centros culturais do país, reverbera e é redimensionado nas condutas e realizações cênicas efetivadas por grupos alocados nas regiões interioranas do país. Entre esses coletivos artísticos, tem-se o Sombras, cujo lócus de atuação é uma cidade do Maranhão: Caxias.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Sabina Pinheiro de. **O teatro de Martins Pena: imagens da sociedade e da cultura carioca na primeira metade do século XIX**. Universidade Cândido Mendes. Monografia de Especialização em Docência do Ensino Fundamental e Médio. Rio de Janeiro, 2011.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na História do Pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar/FGV, 1999.

AMÂNCIO, Brenna. Espetáculo A feira estreia na próxima sexta-feira, dia 27 (24/09/2013). Disponível em: <https://agazetadoacre.com/2013-09-24-21-23-52/>. Acesso em: 28/03/2019.

ANDRADE, Clara de. **Teatro-jornal de Augusto Boal e a descoberta do teatro do Oprimido**. Anais do Simpósio Internacional Brecht Society, vol. 1. UFRGS: Rio Grande do Sul, 2013.

ARAGÃO, Maria. **A razão de uma vida** (depoimentos colhidos por Antônio Francisco). São Luís: SIOM, 1992.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Trad. de Reinaldo Guarany. 6. ed. Rio de Janeiro, 2006.

ARIOZA, Moisés; CARNEIRO, Alan; MONNERAT, Patrícia. **Paulo Fonseca Marinho-Verbete** (2016). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/paulo-celso-fonseca-marinho>. Acesso em: 28/03/2019.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARBOSA, Zuelene. **Maranhão, Brasil: lutas de classes e reestruturação em uma nova rodada de transnacionalização do capitalismo**. Tese de Doutorado em História.. São Paulo, PUC/SP, 2001.

BARROS, José D'Assunção. A nova história cultural- considerações sobre seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. In: **Cadernos de História**. Belo Horizonte, v. 12, nº 16, 2011.

BECKER, Jean-Jacques. O handicap do a posteriori. In: **Usos e abusos da História Oral**. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.) . 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOBBIO, Norberto et al. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora UnB, 1992.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: Lembrança de velhos**. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BUZAR, Benedito. **A greve de 1951**: os trinta e quatro dias que abalaram São Luís. São Luís: Editora Alcântara, 1983.

CALDEIRA, José Ribamar. As eleições de 1974 no Maranhão. In: **Revista Brasileira de estudos políticos**. Nº 43. Belo Horizonte-MG, UFMG, 1976.

CANCIAN, Renato. **Governo Sarney (1985-1989)- Nova Constituição e crise econômica** (2013). Disponível em: [www.https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-jose-sarney-1985-1990-nova-constituicao-e-crise-economica.htm](http://www.https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-jose-sarney-1985-1990-nova-constituicao-e-crise-economica.htm). Acesso em:24/03/2019.

CAPETO, Pedro Hammersmidt; MUNIZ, Jane. **Política Cultural –SESC**. Rio de Janeiro: SESC/Departamento Nacional, 2015.

CARVALHO, Wybson. **Caxias, “Princesa do Sertão”, comemora 181 anos de emancipação política**. Disponível em: [www.caxias.ma.gov.br/caxias-181-anos-de-emancipacao-politica](http://www.caxias.ma.gov.br/caxias-181-anos-de-emancipacao-politica). Acesso em: 23/01/2019.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1-Artes do fazer. 14. ed. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

COSTA, Cristina. Notas e pareceres. In: COSTA, Cristina (org.). **Teatro, comunicação e censura**. São Paulo: FAPESP: Terceira Margem, 2006.

COSTA, Wagner Cabral. Novo tempo/ Maranhão novo: quais os tempos da oligarquia? (2001). In: SOUSA, Moisés Matias Ferreira de. **Os outros segredos do Maranhão**. São Luís: Editora Estação Gráfica, 2002.

COSTA, Wagner Cabral. Do “**Maranhão novo**” a “**Novo tempo**”: a trajetória da oligarquia Sarney no Maranhão (1997). Disponível em: <https://docplayer.com.br/12379571-Do-maranhao-novo-ao-novo-tempo-a-trajetoria-da-oligarquia-sarney-no-maranhao.html>. Acesso em: 20/06/2019.

COSTA, Wagner Cabral da. **Sob o signo da morte**: o poder oligárquico de Vitorino a Sarney. São Luís: Edufma, 2006.

D'ARAUJO, Maria Celina (2017). **O AI-5**. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/ptoducacao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em: 25/03/2019.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**: autores e obras fundamentais. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

FERRAÇO, Carlos Eduardo (Org.). **Cotidiano escolar, formação de professores(as) e currículo**. São Paulo: Cortez, 2005.

FRANCO, Bárbara Lopes; OLIVEIRA, Josiane. **As práticas de constituição dos espaços organizacionais e dos espaços das cidades**: contribuições de Michel de Certeau aos estudos organizacionais. Anais do IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais. Porto Alegre/RS, 19 a 21 de outubro de 2016.

FREITAS, Fernando Vieira de. **Ubirajara Fidalgo e o dramaturgo negro: autonomia no Teatro Profissional do Negro na década de 1970** (2013). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ubirajara-fidalgo-e-o-dramaturgo-negro-autonomia-no-teatro-profissional-do-negro-na-decada-de-1970-por-fernando-vieira-de-freitas/>. Acesso em: 03/05/2018.

GASPARETO JÚNIOR, Antônio. **Terceira Onda Feminista**. Disponível em: [www.infoescola.com/historia/terceira-onda-feminista](http://www.infoescola.com/historia/terceira-onda-feminista). Acesso em: 03/07/2019.

GHELDERODE, Michel. **Os cegos** (2014). Disponível em: [http://www.deficienciavisual.pt/r-Os\\_Cegos-Ghelderode.htm](http://www.deficienciavisual.pt/r-Os_Cegos-Ghelderode.htm). Acesso em: 21/11/2018.

GOBBE, Juliana Gonçalves. **O teatro político de Brecht no processo de formação humana**. Dissertação. Mestrado em Educação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: **Usos e abusos da História Oral**. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. São Paulo: Boitempo, 2012.

LEFORT, Claude. **Pensando o político**: ensaios sobre democracia, revolução e liberdade. Trad. de Eliana Souza. São Paulo: Paz e Tempo, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LEITE, Aldo. **O processo de criação em Tempo de Espera**. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

LEITE, Aldo. **Memória do teatro maranhense**. São Luís: Edfunc, 2007.

LIMA, Mariângela Alves .de. História das Idéias. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/DACFUNARTE/SNT, 2005.

LINDOSO, Aldecy. **SESC: Memória Maranhense**. São Luís: Litograf, 1996.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto História**. São Paulo: PUC, vol. 17, nov. 1998.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: **Usos e abusos da História Oral**. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.) . 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MARCOS, Plínio. **Dois perdidos em uma noite suja**. Disponível em: [https://.ujsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/Ves20131/Editais/DOIS\\_PERDIDOS.pdf](https://.ujsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/Ves20131/Editais/DOIS_PERDIDOS.pdf). Acesso em: 22/11/2018.

MARCOS, Plínio. **Jesus- Homem**. 2. ed. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1985.

MARTINS, Carlos Estevam. Depoimento publicado em **Arte em Revista**. V. 2, nº 3, março 1980, p. 77-82.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MORAIS, Francinaldo de Jesus. **O caso do petista que se encantou tardiamente com Maquiavel**. Disponível em: <http://www.blogdosaba.com.br/2013/11/o-caso-do-petista-que-se-encantou.html>. Acesso em: 04/11/2015.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2016.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado**. São Paulo: Palas Athenas, 2002.

OLIVEIRA, Sirley Cristina. **O encontro do teatro musicado com a arte engajada da esquerda**: em cena , o Show Opinião (1964). Tese. Doutorado em História. Universidade Federal de Uberlândia. Belo Horizonte, 2011.

ONOFRE, Pedro. **Mundaú, lagoa assassinada**. Maceió/AL: SECULT, 1987.

PARANHOS, Kátia. Pelas bordas. In: Kátia Paranhos (Org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

PEREIRA, Francisco das Chagas da Cruz. **Ascensão política de Paulo Marinho na década de 1980**. Dissertação de Mestrado em História. UFMA: São Luís, 2017.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral ser diferente.** Trad. Maria Therezinha Janine Ribeiro. Revista Projeto História. São Paulo, 14 fev. 1997.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno: 1930-1980.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIDENTI, Marcelo. Cultura. In: REIS, Daniel Aarão (Org.). **História do Brasil nação: 1808-2010.** Volume 5. Modernização, ditadura e democracia- 1964-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RODRIGUES, Érica Fontes; SANTOS, Raimunda Maria. **A representação identitária do sujeito em Auto da Compadecida.** In: Revista FSA, v, 11, número 3. Teresina-PI, jul./set. 2014.

ROSAVALLON, Pierre. **Por uma história do político.** São Paulo: Alameda, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUCHOU, Joelle. **Entrevista na História Oral e no jornalismo (2003).** Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.359.pdf>. Data de Acesso: 08/06/2018.

SALIBA, Elias Thomé. Cultura. In: SCHWARCZ, Lília Mortiz (Org.) . **História do Brasil nação: 1808-2010.** Volume 3. A Abertura para o mundo- 1889- 1930 Rio de Janeiro: 2014.

SANCHES, Edmilson. **Do incontido orgulho de ser caxiense.** Imperatriz/MA: Ética, 2014.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. O Brasil no mundo. In : REIS, Daniel Aarão (Org.). **História do Brasil nação: 1808-2010.**Volume 5. Modernização, ditadura e democracia- 1964-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SILVA, Kátia Feijó da; LYRIO, Kelen Antunes; MARTINS, Nicéa de Souza. **Michel de Certeau e a Educação.** Disponível em: <http://www.uneb.br/gestec/files/2011/10/Feij%C3%B3%EF%80%A2Certeau.pdf>. Acesso em: 21/06/2017.

SILVA, Maria Christina. **O teatro de Arena na Arena do Brasil.** Dissertação-Mestrado em História- UFMG. Belo Horizonte, 2008.

SILVA, Wilson; LISBOA, Inaldo. **O teatro em São Luís: o movimento teatral em São Luís de 1959.** Monografia (Graduação em Educação Artística). Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 1991.

SMITH, Richard Cândida. **Circuitos de Subjetividade: história oral, acervo e as artes.** São Paulo: Letra e Voz, 2012.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. de Millôr Fernandes. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

SOUSA, Isaac Gonçalves; MENESES, Renato Lourenço; VIANNA, Jotônio Moreira. **Cartografias Invisíveis: saberes e sentires e Caxias**. Caxias/MA: Gráfica e Editora JM LTDA, 2015.

SOUSA, Isaac. Teatro. In: SOUSA, Isaac Gonçalves; MENESES, Renato Lourenço; VIANNA, Jotônio Moreira. **Cartografias Invisíveis: saberes e sentires e Caxias**. Caxias/MA: Gráfica e Editora JM LTDA, 2015.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 35. ed. São Paulo: Agir, 2004.

THOMPSON, Edward P. Folclore, Antropologia e História Social. In: THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. São Paulo: UNICAMP, 2001.

TORINO, Isabel Halfen da Costa. **A memória social e a construção da identidade cultural: diálogos na contemporaneidade**. In: <http://www.uemed.net/rev/cccss/26/memoria-social.html>

VALENTINI, Daniel Martins. **Memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970**. Tese. Doutorado em História Social. 2016.

VASQUES, Eugênia. **Piscator e o teatro épico**. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/198/1/piscator.pdf>. Acesso em: 09/04/2018.

VIANNA, Jotônio. Guerras no Alecrim . In: SOUSA, Isaac Gonçalves; MENESES, Renato Lourenço; VIANNA, Jotônio Moreira. **Cartografias Invisíveis: saberes e sentires e Caxias**. Caxias/MA: Gráfica e Editora JM LTDA, 2015.

#### **.- Entrevistas**

ASSUNÇÃO, Edneide Maria Silva. Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 20/01/2018.

MORAIS, Francinaldo de Jesus. Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 29/11/ 2015.

MORAIS, Francinaldo. Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 17/10/2016.

MORAIS, Francinaldo de Jesus. Entrevista escrita concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 12/09/2017.

MORAIS, Francinaldo de Jesus. Entrevista escrita concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 02/06/2018.

MORAIS, Solange Santana Guimarães. . Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. 23 de julho de 2018. Caxias-MA.

OLIVEIRA, Carlos José. Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 27/12/2018.

OLIVEIRA, José Ribamar Araújo de. Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 05/02/2017.

SILVA, Joseane Maia Santos. Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 30/07/2018.

SILVA, Juliete Cristina Campos. Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 01/04/2019.

SILVA, Marcos Antônio Araújo da. Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 15/11/2016.

SOARES, José Gilvaldo Quinzeiro Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA, 07/09/2017.

SOUSA, Dilson Aquino de. Entrevista concedida a Elizeu Arruda de Sousa. Caxias-MA. 07/05/2016.

#### **- Fontes Hemerográficas**

*Jornal da Cidade*. Nº 27, ano 2, novembro de 1988.

*Jornal Folha de Caxias*. Ano II. Nº 33. Caxias-MA, 27/06/1992.

*Jornal Folha de Caxias*. Ano II. Nº 49. Caxias-MA. 20/06/1993.

*Jornal Folha de Caxias*. Ano II. Nº 50. Caxias-MA. 27/06/1993.

*Jornal O Pioneiro*. Ano XXVI. Nº 730. Caxias-MA, 23/11/1988

*Jornal O Pioneiro*. Ano XXVII. Nº 742. Caxias-MA, 04/08/1989.

*Jornal O Pioneiro*. Ano XXVII. Nº 736. Caxias-MA, 23/08/1989.

*Jornal O Pioneiro*. Ano XXVIII. N 748, 14 a 21/11/1989, Caxias-MA.

*Jornal O Pioneiro*. Ano XXVIII. Nº 777. Caxias-MA, 28/07/1990.

*Jornal O Pioneiro*. Ano XXVIII. Nº 786. Caxias-MA, 08/11/1990.

Jornal *O Pioneiro*. Ano XXVIII. Nº 788. Caxias-MA, 24/11/1990.

Jornal *O Pioneiro*. Ano XXX. Nº 4002. Caxias-MA, 01 a 07/05/1993.

Jornal *O Pioneiro*. Ano XXXI. Nº 4069. Caxias-MA, 08 a 14/10/1994.

## ANEXOS

## ANEXO 1: Ata de ABERTURA E APROVAÇÃO DO ESTATUTO



**1º OFÍCIO EXTRAJUDICIAL DE CAXIAS-MA**  
 REGISTRO DE IMÓVEIS E TABELIONATO DE NOTAS  
**AURINO DA ROCHA LUZ: Oficial Titular**  
**DANILO DA ROCHA LUZ ARAÚJO: Oficial Substituto**  
 CNS: 03.061-9

CERTIDÃO

**CERTIFICO** por ter sido requerido por parte interessada e pelo dever que me confere a lei, que revendo os livros de Registros das Pessoas Jurídicas nº **A-2**, às fls. **166v a 167**, sob nº **411**, dele do requerido, consta o seguinte: nº de ordem: **411**. Data: **11/09/87**. INSCRIÇÃO: Como apresentante: Marcos Antonio Araújo da Silva. **"ATA". ATA DE ABERTURA E APROVAÇÃO DO ESTATUTO.** Aos vinte e nove dias do mês de julho mil novecentos e oitenta e sete, às vinte horas, reuniram-se no Centro de Cultura Acadêmico "José Sarney", na Praça do Panteon nesta cidade do Estado do Maranhão, as pessoas e este subscrevem com fins de ouvirem a debaterem aprovarem o estatuto da entidade. Assumiram os detalhes o presidente do Grupo: Marcos Antonio Araújo da Silva, que relatou o acontecido nas suas reuniões anteriores e que de acordo com essas reuniões foi dado o prazo de estudo para aprovação do estatuto, sendo aquele dia a data marcada para tal fins, depois do relato feito pelo senhor Presidente foi lido por ele o texto do estatuto presente. Após a leitura o senhor Presidente pois em discussão o texto do estatuto que aos demorado considerações e acordo foi aprovado pela maioria dos presentes recebendo nove votos a favor e dois contra. Sem mais nada a tratar foi encerrado a reunião e eu Joaires Maria dos Santos Sousa, redigir a presente que depois de lida e aprovada será assinada por mim e demais presentes. Caxias, 29 de julho de 1987. Joaires Maria dos Santos Sousa, Marcos Antonio Araújo da Silva, Irene Sousa da Silva, Antonia Miramar Alves Silva, Francinaldo de Jesus Moraes, Marcos Evangelista Rocha Neto, Carlos José de Oliveira, Maria Ires Graciano Lacerda, Josenice Neiva da Silva, Manoel de Jesus Ferreira Silva, José Albino Silva, José Adelino da Silva Oliveira, Maria Francisca Ribeiro de Araújo. "ESTATUTOS DO GRUPO SOMBRAS". Do grupo e seus fins. **Artº. 1º-** O Grupo Teatral "Sombras", é uma associação cultural que irá se dedicar ao Teatro amador sem fins lucrativos, com finalidade cultural e recreativa, com duração por prazo indeterminado, e que tem sede e foro nesta cidade de Caxias, Estado do Maranhão, fundado em 19 de julho de 1.987. Dos sócios. **Artº 2º.** O grupo mantém um número limitado de sócios podendo receber novos elementos, desde que preencham as exigências do Grupo e concordam com este Estatuto. **Artº. 3º-** Os sócios não respondem subsidiariamente pelas obrigações contraídas pelo grupo Da diretoria. **Artº.4º-** A Diretoria é constituída de Presidente, Vice-Presidente, Secretário e Tesoureiro. **Artº. 5º-** São atribuições da Diretoria; a) discutir e aprovar junto aos sócios o plano de ação do grupo. **B)-** Coordenar e supervisionar a execução das tarefas administrativas e Culturais do grupo. **C)** Administrar o Patrimônio financeiro do grupo de contratar, quando necessário, profissionais para funções específicas. **Art. 6º-** Compete ao Presidente a administração geral do grupo, planejamento e supervisionando o plano de ação do grupo, assinar juntamente com o tesoureiro os cheques e recibos e representar o grupo juridicamente. **Parágrafo Único-** Compete ao Vice-Presidente auxiliar os trabalhos da Presidencia e assumir as mesmas obrigações citadas no artigo 6º deste Estatuto, quando for comprovado por méis legais e ausência ou afastamento do Presidente. **Art. 7º-** Compete ao Secretário: organizar reuniões, supervisionar propaganda, cuidar da guarda de documentos e de correspondência de grupo: **Art. 8º-** Cabe ao tesoureiro: administrar as finanças do grupo: firmar recibos; dar quitação e efetuar pagamentos, assinando conjuntamente com o





**1º OFÍCIO EXTRAJUDICIAL DE CAXIAS-MA**  
 REGISTRO DE IMÓVEIS E TABELIONATO DE NOTAS  
**AURINO DA ROCHA LUZ: Oficial Titular**  
**DANILO DA ROCHA LUZ ARAÚJO: Oficial Substituto**  
 CNS: 03.061-9



Presidente os documentos competentes. Da Assembléia Geral: **Art. 9º-** A Assembléia geral deverá reunir-se ordinariamente, de-lôs em três meses e extraordinariamente sempre que se faça necessariamente sempre que se faça necessário com um acordo de pelo menos 2/3 do grupo. **Art. 10º-** A Diretoria será eleita anualmente, em assembléia geral, por maioria simples em voto secreto dos sócios. Do Patrimônio. **Art. 11º-** A renda social e o Patrimônio serão constituídos de: a) Todo Material confeccionado ou adquirido. B) Todo e qualquer ajuda, doação, subvenção, legados, sendo resultante de venda de ingressos. **Art. 12º-** Todo e qualquer bem, será revertido em favor do próprio grupo para sua manutenção. Parágrafo Único- O grupo poderá filiar-se a qualquer outra entidade de caráter cultural e associativo, de acordo com decisão de 2/3 de seus sócios. Do Conselho Fiscal. **Art. 13º-** A Assembléia geral designará entre seus integrantes uma comissão de três membros para, em caráter ordinário, desempenhar as seguintes funções. a) fiscalizar as contas do grupo, b- emitir parecer sobre o balanço final de cada exercício e sobre as contas de gestão, a serem apresentadas à aprovação da Assembléia geral. Das Disposições gerais. **Artº 14º-** Conquanto não seja de duração determinada, o grupo poderá ser dissolvido por deliberações de pelo mesmo 2/3 de seus sócios, em assembléia geral, convocada especificamente para tal fim. **Art. 15º-** No caso de solução o Patrimônio do grupo será doado a uma entidade cultural, de preferência relacionada com a atividade teatral e devidamente registrada no Conselho Nacional de Serviço Social. **Art. 16º-** A reforma total ou parcial do presente estatuto só poderá ser efetuado com a aprovação de 2/3 dos sócios convocados em assembléia geral especificamente para tal fim. **Art. 17º-** Os casos o meses a este estatuto serão resolvidos pela Diretoria 2/3 de seus sócios. Caxias(MA), 19 de julho de 1987. Marcos Antonio Araújo da Silva, Janires Maria dos Santos Sousa, Josenice Neivas da Silva, Manoel de Jesus Ferreira Silva, Maria Helena de Sá Coutinho, José Albino Silva, Marcos Evangelista Rocha Neto, Getúlio José Santos Lima, Carlos José de Oliveira, Francinaldo de Jesus Moraes. Estava devidamente com firmas reconhecidas. Estava com o carimbo do mesmo Cartório. Está conforme. Caxias, 11 de Setembro de 1987. O Oficial dos Registros. Esta conforme ao livro e folhas citadas. **Selo de fiscalização Geral nº 00000178970/000025441185/000025441186.** Certidão: Emol. R\$ 27,99; FERJ R\$ 3,81; e FERC, R\$ 1,00 = R\$ 32,80. Folha excedente: Emol. R\$ 5,61; FERJ R\$ 0,79; e FERC R\$ 0,20 = R\$ 6,60. Busca: Emol. R\$ 23,76; FERJ R\$ 3,24; e FERC R\$ 0,80 = R\$ 27,80. (a) Danilo da Rocha Luz Araújo, Registrador e Tabelião Substituto do 1º Ofício Extrajudicial de Caxias-MA, o subscrevi e assino. **OBS: Esta Serventia, do 1º Ofício Extrajudicial de Caxias –MA, não possui mais competência para efetuar registro, averbações e anotações de Registros Civil de Pessoa Jurídica e Registro de Títulos e Documentos, nos termos da Lei Complementar Estadual nº 88/2005.**

Caxias-MA, 15 de Agosto de 2017.

Danilo da Rocha Luz Araújo  
 Registrador e Tabelião Substituto



## ANEXO 2: ATA DE FUNDAÇÃO E ELEIÇÃO DA DIRETORIA



**1º OFÍCIO EXTRAJUDICIAL DE CAXIAS-MA**  
REGISTRO DE IMÓVEIS E TABELIONATO DE NOTAS  
**AURINO DA ROCHA LUZ: Oficial Titular**  
**DANILO DA ROCHA LUZ ARAÚJO: Oficial Substituto**  
CNS: 03.061-9



### CERTIDÃO

**CERTIFICO** por ter sido requerido por parte interessada e pelo dever que me confere a lei, que revendo os livros de Registros das Pessoas Jurídicas nº **A-2**, às fls. **166 a 166v**, sob nº **410**, dele do requerido, consta o seguinte: nº de ordem: **410**. Data: **11/9/87**. INSCRIÇÃO: Como apresentante: Marcos Antonio Araújo da Silva. "**ATA**". **ATA DE FUNDAÇÃO E ELEIÇÃO DA DIRETORIA E POSSE**. Aos 19 (dezenove) dias do mês de julho. De mil novecentos e oitenta e sete, reuniram-se no Centro de Cultura Acadêmico José Sarney, em Assembléia Geral os participantes do Grupo Teatral "SOMBRAS", para eleição da Diretoria, que ficou assim constituída: Presidente: Marcos Antonio Araújo da Silva, Vice-Presidente- Francinaldo de Jesus Moraes, Secretário Joaíres Maria dos Santos Sousa, Tesoureiro – Marcos Evangelistas Rocha Neto, tendo sido as deliberações aprovados por unanimidade. Nada tendo a tratar foi encerrada a Reunião, e assim Eu Joaíres Maria dos Santos Sousa, redigi esta ata que vai assinada por todos os participantes, tendo neste mesmo dia todos os membros da Diretoria, foram empossados e Caxias, 19 de julho de 1987. Joaíres Maria dos Santos Sousa, Marcos Antonio Araújo da Silva, Antonia Miramar Alves Silva, Marcos Evangelista Rocha Neto, Maria de Jesus Ribeiro Araújo, Manoel de Jesus Ferreira Silva, José Albino Silva, José Adelino da Silva Oliveira, Irene Sousa da Silva, Carlos José de Oliveira, Francinaldo de Jesus Moraes, Maria Ires Graciane Lacerda, Lindalci Ferreira da Silva, Josenice Neiva da Silva, Maria Francisca Ribeiro de Araújo, Está conforme. Caxias, de 11 de setembro de 1987. Está conforme. Caxias, 11 de setembro de 1987. O Oficial dos Registros. Esta conforme ao livro e folhas citadas. **Selo de fiscalização Geral nº 000000178951/000025441128. Certidão: Emol. R\$ 27,99; FERJ R\$ 3,81; e FERC, R\$ 1,00 = R\$ 32,80. Busca: Emol. R\$ 23,76; FERJ R\$ 3,24; e FERC R\$ 0,80 = R\$ 27,80.** (a) Danilo da Rocha Luz Araújo, Registrador e Tabelião Substituto do 1º Ofício Extrajudicial de Caxias-MA, o subscrevi e assino. **OBS: Esta Serventia, do 1º Ofício Extrajudicial de Caxias –MA, não possui mais competência para efetuar registro, averbações e anotações de Registros Civil de Pessoa Jurídica e Registro de Títulos e Documentos, nos termos da Lei Complementar Estadual nº 88/2005.**

Caxias-MA, 11 de Agosto de 2017.

Daniilo da Rocha Luz Araújo  
Registrador e Tabelião Substituto



## APÊNDICES

### APÊNDICE 1: TERMO DE CONSENTIMENTO- Carlos José de Oliveira

**COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA**  
**End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA**  
**Fone: (99) 35213938**

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Carlos José de Oliveira

tendo sido convidado(a) participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.  
 9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;  
 10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.  
 Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): Carlos José de Oliveira

Endereço: Rua do Matadouro Novo Nº 555.  
 Complemento: \_\_\_\_\_ Bairro: Sepiaena

Cidade: Caxias .CEP.: 65602628 Telefone: 993 Ponto  
 de referência: \_\_\_\_\_

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa  
 Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA  
 Fone: (99) 988010350  
 E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA  
 Praça Duque de Caxis –Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL – 65604-090  
 TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 06 de julho de 2019

Carlos José de Oliveira  
 Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
 Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

## APÊNDICE 2: TERMO DE CONSENTIMENTO- Dilson Aquino de Sousa

**COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA**  
**End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA**  
**Fone: (99) 35213938**

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Dilson Aquino de Sousa

tendo sido convidado(a) a participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

- 8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.
- 9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;
- 10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.
- Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): Dilson Aquino de Sousa

Endereço: Rua 06 Q25 C26 COHAB Nº 26  
 Complemento: \_\_\_\_\_ Bairro: NOVA CAXIAS  
 Cidade: CAXIAS CEP.: 65604-090 Telefone: (99) 982710085 Ponto  
 de referência: \_\_\_\_\_

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa  
 Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA  
 Fone: (99) 988010350  
 E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA  
 Praça Duque de Caxis –Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL – 65604-090  
 TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 06 de Julho de 2019

Dilson Aquino de Sousa  
 Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
 Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

### APÊNDICE 3: TERMO DE CONSENTIMENTO- Edneide Maria da Silva Assunção

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA  
 End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA  
 Fone: (99) 35213938

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Edneide Maria Silva Assunção,

tendo sido convidado(a) participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.

9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;

10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.

Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): Edneide Maria Silva  
Assunção

Endereço: Av. Santos Dumont Nº 284.

Complemento: \_\_\_\_\_ Bairro: Sepiema

Cidade: Caxias CEP.: 65600000 Telefone: 99981374772 Ponto de referência: \_\_\_\_\_

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa

Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA

Fone: (99) 988010350

E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA

Praça Duque de Caxis –Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL – 65604-090

TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 09 de julho de 2019

Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

**APÊNDICE 4: TERMO DE CONSENTIMENTO- Francinaldo de Jesus Morais**

**COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA**  
**End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA**  
**Fone: (99) 35213938**

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Eu, FRANCINALDO DE JESUS MORAIS,

tendo sido convidado(a) a participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

- 8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.
- 9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;
- 10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.
- Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): José Manoel de Jesus Moura

Endereço: RUA DR. BARRIO Nº 1238.  
 Complemento: \_\_\_\_\_ Bairro: CENTRO  
 Cidade: CAXIAS CEP.: 65604000 Telefone: 99 3521 1606 Ponto  
 de referência: AUTO ESCOLA DIDÁTICA

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa  
 Rua Abel Antunes N° 881- Centro- Caxias-MA  
 Fone: (99) 988010350  
 E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA  
 Praça Duque de Caxias - Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL - 65604-090  
 TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 08 de julho de 2019

José Manoel de Jesus Moura  
 Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
 Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

## APÊNDICE 5: TERMO DE CONSENTIMENTO- José Gilvaldo Quinzeiro Soares

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA  
 End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA  
 Fone: (99) 35213938

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Jose Gilvaldo Quinzeiro Soares,

tendo sido convidado(a) a participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.

9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;

10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.

Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): Jose Givaldo Quinzeiro Soares

Endereço: RUA BENEDITO Nº 867

Complemento: \_\_\_\_\_ Bairro: CENTRO

Cidade: CAXIAS .CEP.: 656004-020 Telefone: 99 96424697 Ponto

de referência: DEPDIS DA FUNERARIA RENASCEN

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa

Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA

Fone: (99) 988010350

E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA

Praça Duque de Caxis –Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL – 65604-090

TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 05 de JULHO de 2019

Jose Givaldo Quinzeiro Soares  
Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

## APÊNDICE 6: TERMO DE CONSENTIMENTO- José Ribamar de Araújo Oliveira

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA  
 End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA  
 Fone: (99) 35213938

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, José de Ribamar Araújo Oliveira,  
 tendo sido convidado(a) a participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.

9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;

10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.

Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): Jose de Ribamar Araujo de Oliveira

Endereço: Rua Regente Feijó Nº 25/104  
Complemento: \_\_\_\_\_ Bairro: Centro

Cidade: Rio de Janeiro. CEP.: \_\_\_\_\_ Telefone: 21983209635. Ponto de referência: \_\_\_\_\_

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa

Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA

Fone: (99) 988010350

E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA

Praça Duque de Caxis –Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL – 65604-090

TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 08 de julho de 2019

Jose de Ribamar Araujo Oliveira  
Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

## APÊNDICE 7: TERMO DE CONSENTIMENTO- Joseane Maia Santos Silva

**COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA**  
**End: Rua Quinhã Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA**  
**Fone: (99) 35213938**

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Joséane Alceni Santos Silva

tendo sido convidado(a) participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.

9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;

10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.

Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): Josiane Maria Santos Silva

Endereço: Rua 08 Q16 Casa 25 Nº \_\_\_\_\_  
Complemento: cohab Bairro: Nova Caxias

Cidade: Caxias CEP.: 65604-400 Telefone: (99) 98811-4046 Ponto  
de referência: Colégio Tiadentes IV

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa  
Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA  
Fone: (99) 988010350  
E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA  
Praça Duque de Caxis –Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL – 65604-090  
TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 06 de Julho de 2019

Josiane Maria Santos Silva  
Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

## APÊNDICE 8: TERMO DE CONSENTIMENTO- Juliete Cristina Campos Silva

**COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA**  
**End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA**  
**Fone: (99) 35213938**

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Juliete Cristina Campos Silva,

tendo sido convidado(a) participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

- 8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.
- 9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;
- 10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.
- Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): Juliete Cristina Campos Silva

Endereço: 2ª Travessa da Lohab Nº 1518  
Complemento: \_\_\_\_\_ Bairro: Silva Lobão

Cidade: Caxias CEP.: 65605-580 Telefone: 98815-9269 Ponto  
de referência: Prat. Bares Curruelhas

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa  
Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA  
Fone: (99) 988010350  
E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA  
Praça Duque de Caxis –Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL – 65604-090  
TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 08 de Julho de 2019

Juliete Cristina Campos Silva

Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa

Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

## APÊNDICE 9: TERMO DE CONSENTIMENTO- Marcos Antônio Araújo da Silva

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA  
 End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA  
 Fone: (99) 35213938

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Marcos Antonio Araujo da Silva

tendo sido convidado(a) a participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.

9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;

10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.

Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): Marees Antonio Agraújo da Silva

Endereço: Quadra 19 Casa Nº 113.

Complemento: Setor Oeste Bairro: \_\_\_\_\_

Cidade: Osama CEP.: 72420190<sup>61</sup> Telefone: 6185735453 Ponto de referência: \_\_\_\_\_

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa  
Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA  
Fone: (99) 988010350  
E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA  
Praça Duque de Caxis –Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL – 65604-090  
TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 08 de julho de 2019

Marees Antonio Agraújo da Silva  
Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

## APÊNDICE 10: TERMO DE CONSENTIMENTO- Renato Lourenço de Meneses

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA  
 End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA  
 Fone: (99) 35213938

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, RENATO LOURENÇO DE MENESES,

tendo sido convidado(a) a participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA, NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof. Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

- 8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.
- 9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;
- 10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.
- Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): RENATO LOUVENCO DE MENESES

Endereço: TRAVESSA GAL SAMPAYO Nº 290

Complemento: MORRO DO ALECRIM Bairro: CENTRO

Cidade: CAXIAS CEP.: 65.600-00 Telefone: (99) 98809832 Ponto de referência: MEMORIAL DA BALAIANA

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa  
Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA  
Fone: (99) 988010350  
E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA  
Praça Duque de Caxis –Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL – 65604-090  
TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cene@cesc.uma.br](mailto:cene@cesc.uma.br).

Caxias (MA), 05 de Julho de 2019

Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal

**APÊNDICE 11: TERMO DE CONSENTIMENTO- Solange Santana Guimarães  
Morais**

**COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP) – CESC/UEMA**  
**End: Rua Quininha Pires, nº 746. CEP: 65620-050. Centro. Caxias-MA**  
**Fone: (99) 35213938**

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Eu, Solange Santana Guimarães Moraes,  
tendo sido convidado(a) a participar do estudo intitulado **A TRAJETÓRIA DO GRUPO  
TEATRAL SOMBRAS COMO TEATRO POLÍTICO DA CIDADE DE CAXIAS-MA,  
NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990** que se destina a analisar a formação, a atuação, a dinâmica  
funcional interna e construção de relações externas do Grupo Teatral Sombras, recebi do Prof.  
Elizeu Arruda de Sousa- CESC/UEMA, responsável pela sua execução, as seguintes informações  
que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- 1) Que a importância desse estudo reside no registro, com auxílio de depoimentos, do percurso histórico do Grupo Teatral Sombras com sua atuação na dimensão sociocultural, bem como verificar a relação entre arte e política na trajetória da companhia cênica caxiense.
- 2) Que a pesquisa iniciará em novembro de 2018 e terminará em dezembro de 2019;
- 3) Que a pesquisa vinculada à história oral será realizada da seguinte maneira: coleta de depoimentos de integrantes do Grupo Teatral Sombras, com o uso de gravador e aplicação de questionário; transcrição das falas registradas em áudio; entrega dos depoimentos transcritos para leitura dos depoentes; análise dos depoimentos coletados; produção de capítulos da tese com a inserção dos depoimentos coletados e analisados.
- 4) Que os possíveis riscos advindos dessa pesquisa serão o incômodo do entrevistado em disponibilizar seu tempo e, por vezes, o próprio espaço de sua casa para concessão de entrevista ao pesquisador. Tem-se, ainda, os esforços empreendidos pelo entrevistado para o resgate da memória relacionada ao Grupo Teatral Sombras, podendo essas lembranças causarem melancolia ou possibilitarem a rememoração de situações desagradáveis. Haverá da parte do pesquisador um cuidado e observação durante a coleta do depoimento para respeitar a sensibilidade e privacidade do entrevistado, interrompendo a entrevista ou redirecionando a sua pauta caso seja observada uma situação de desconforto ou constrangimento do depoente. Outro risco refere-se à não fidedignidade na posterior transcrição do depoimento do entrevistado; essa questão será sanada com a entrega ao depoente do texto escrito contendo a transcrição das falas coletadas, submetendo a veto ou autorização para uso na tese.
- 6) Que, por meio da presente pesquisa, espera-se que se obtenha os seguintes benefícios: produção de textos de cunho científico, como artigos e tese, relacionados à trajetória sociocultural do Grupo Teatral Sombras, contribuindo para posteriores pesquisas a serem efetivadas sobre a referida companhia cênica; conhecimento e valorização do relevante papel desempenhado pelo Grupo Sombras nas artes cênicas da cidade de Caxias-Maranhão.
- 7) Que sempre que desejar serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;

- 8) Que, a qualquer momento, poderei recusar a continuar participando desta pesquisa e, também, poderá retirar seu consentimento, sem que para isto sofra qualquer penalidade ou prejuízo.
- 9) Que será garantido o sigilo quanto a minha identificação e informações obtidas pela participação, e que a divulgação só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;
- 10) Que serei ressarcido(a) por qualquer despesa que venha a ter com minha participação nesse estudo e, também, indenizado(a) por todos os danos que venha a sofrer pela mesma razão, sendo que, para essas despesas, serão garantidos os recursos por parte dos pesquisadores.
- Finalmente, tendo eu compreendido os termos acima e, estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, concordo em participar da pesquisa e, para tanto, eu dou o meu consentimento sem que para isso eu tenha sido obrigado(a).

Participante voluntário (a): Solange Santana Guimarães Moraes

Endereço: Rua Dr. Berrêdo Nº 1238  
 Complemento: \_\_\_\_\_ Bairro: Centro

Cidade: Paxias-MA CEP.: 65604-050 Telefone: (99)98164-6322 Ponto  
 de referência: Autoescola Didática

**PESQUISADOR RESPONSÁVEL:**

Elizeu Arruda de Sousa  
 Rua Abel Antunes Nº 881- Centro- Caxias-MA  
 Fone: (99) 988010350  
 E-mail: lzuarruda2211@gmail.com

**INSTITUIÇÃO:**

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS-UEMA  
 Praça Duque de Caxias - Morro do Alecrim, Caxias-MA - BRASIL - 65604-090  
 TELEFONE: (99) 3521-3888

**ATENÇÃO:** Para informar ocorrências irregulares ou danosas, dirija-se ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC), pertencente a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA): Rua Quinhinha Pires, S/N, Centro. CEP.: 65.600-000. Telefone: 3521-3938. E-mail: [cepe@cesc.uema.br](mailto:cepe@cesc.uema.br).

Caxias (MA), 08 de Julho de 2019

Solange Santana Guimarães Moraes  
 Assinatura do(a) voluntário(a)

Elizeu Arruda de Sousa  
 Assinatura do responsável Pela pesquisa ou responsável legal