

OCUPAR E FOMENTAR, DESCENTRALIZAR E DIFUNDIR

Atuação do grupo Teatro Experimental de Artes no ensino das Artes Cênicas no estado de Pernambuco.

José Jackson Silva ¹⁹

Resumo

Este artigo apresenta uma breve reflexão sobre o trabalho do grupo Teatro Experimental de Artes (TEA) da cidade de Caruaru- PE. Grupo que há 55 anos se dedica às Artes Cênicas e à formação de jovens e estudantes, a partir do legado cultural obtido na década de 60 que tinha por lema: Teatro, Educação e Cultura para a emancipação social do povo. Na esteira dos movimentos contraculturais que eclodiram no período, o Teatro Experimental de Artes, além de oferecer aulas de teatro para a comunidade, lançou o Festival de Teatro Estudantil do Agreste – FETEAG – que surgiu com o objetivo de levar oficinas de teatro para dentro das escolas públicas e incentivar os alunos a ingressarem nas Artes Cênicas e, através delas, transformarem sua realidade. Com essa metodologia de trabalho, o TEA tomou para si a tarefa de ocupar as ociosas aulas de artes das escolas públicas, com aulas de iniciação teatral e, como resultado dessas aulas, teria uma mostra competitiva, na qual as escolas apresentariam suas produções à classe estudantil e à sociedade, a exemplo dos jogos escolares. E por ter ações contínuas de estímulo à pesquisa e formação no domínio das Artes Cênicas, o Teatro Experimental de Artes vem proporcionando uma visível sensibilização do público e dos jovens, em especial. Deste modo, o TEA proporciona uma formação artística consistente; fomenta a formação de plateia; dissemina as técnicas e estéticas do teatro por diversas cidades do Estado de Pernambuco; contribui para a formação professores de teatro para atuarem nas escolas públicas; proporciona uma integração de artistas regionais com grupos e espetáculos consagrados dos principais centros do país e, ainda, promove a descentralização das Artes Cênicas produzidas no Brasil. Firmando-se, portanto, como um importante centro de formação e difusão em Artes Cênicas do Estado de Pernambuco. A metodologia desenvolvida nesse trabalho se baseia na trajetória do TEA em diálogo como os fundamentos do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Centro Popular de Cultura (CPC), entidades que fizeram história no fomento e difusão das artes na década de 60 no Brasil. Por fim, constatamos que alheio ao tempo o TEA resiste na tentativa de alcançar seu objetivo utópico de uma sociedade menos desigual, utilizando arte e educação como veículo para tal transformação.

Palavras Chave: Arte-educação. Cultura Popular. Festival de Teatro. Teatro.

¹⁹ José Jackson Silva é doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS; Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Nova de Lisboa- UNL; Bacharel em Teatro pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Atua como Diretor, Ator e Iluminador cênico.

Abstract

This article presents a brief reflection on the work of the group Teatro Experimental de Artes (TEA) of the city of Caruaru - PE. 55 years old group dedicated to the performing arts and the formation of youths and students, starting from the cultural legacy obtained in the 60s that had as motto: Theater, Education and Culture for the social emancipation of the people. In the wake of the countercultural movements that broke out in the period, the Teatro Experimental de Artes, in addition to offering theater classes for the community, launched the Festival de Teatro Estudantil do Agreste - FETEAG - which came with the goal of taking theater workshops into Public schools and encourage students to enter the performing arts, and, through them, transform their reality. With this methodology TEA took on the task of occupying the idle public art classes with theatrical initiation classes, and as result of these classes, would have a competitive show in which the schools would present their productions to the student class and society, like school games. Moreover, because of continuous actions to stimulate research and training in the field of performing arts, the Teatro Experimental de Artes has been providing a visible public awareness and in young people in particular. In this way, the TEA provides a consistent artistic training; Encourages the formation of an audience; Disseminates the techniques and aesthetics of the theater through several cities of the State of Pernambuco; Trains theater teachers to work in public schools; Provides an integration of regional artists with groups and shows consecrated from the main centers of the country, and also promotes the decentralization of the performing arts produced in Brazil. Therefore, being an important center of formation and diffusion in scenic arts of the State of Pernambuco. The methodology developed in this research grounded on the TEA trajectory in dialogue as the foundations of the Movimento de Cultura Popular (MCP) and the Centro Popular de Cultura (CPC), entities that made history in the promotion and diffusion of the arts in the 60s in Brazil. Finally, we find that, unrelated to time, the TEA resists trying to reach its utopian goal of a less unequal society, using art and education as a vehicle for such transformation.

Key-words: Arts-education. Popular Culture. Theater Festival. Theater.

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.

Eduardo Galeano

No panorama brasileiro da década de 1960, os pensamentos e, sobretudo, as ações do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Centro Popular de Cultura (CPC), voltadas especificamente para a consciência política do povo, suscitaram conflitos com os setores conservadores da época. As camadas populares que,

organizando-se, adquiriram forças, principalmente, através da conscientização política e do fortalecimento cultural para suas reivindicações, geraram incômodos para as elites conservadoras que passaram a denominar estes movimentos de subversivos, divulgadores de ideias comunistas.

Todavia, que perigo podia trazer para a sociedade a Cultura Popular? Perguntou-se Germano Coelho (2012), e ele mesmo responde dizendo que o MCP possuía um espírito de autodeterminação, de fidelidade às tradições culturais do país, de responsabilidade quanto à sua independência definitiva. Ideais com que o MCP objetivava atingir educando através de escolas comuns, de processos informais, nas praças públicas e em plena rua, educando pelo rádio, pelo cinema, pela televisão, pela imprensa, pelo teatro.

Instrução através da arte era o que almejava também o CPC de Vianinha, Carlos Estevam e Ferreira Gullar, que juntos conseguiram o objetivo de disseminar os princípios do Centro Popular de Cultura por todo o vasto território brasileiro, com a implementação do CPC em várias cidades do país, fazendo circular seus métodos, suas teorias e seus ideais.

Entretanto, com o golpe militar de março de 1964, quando toda a documentação dos movimentos foi queimada, obras de arte completamente destruídas, e os profissionais envolvidos com os movimentos populares perseguidos e afastados de seus cargos; aboliram-se as organizações artísticas denunciadoras das injustiças sociais que marcaram a história da arte brasileira engajadas na transformação social.

Porém, verifica-se que os fundamentos que guiaram as práticas dessas vanguardas, aniquiladas pela ditadura civil-militar, foram difundidos por diversas partes do país e não seria possível que toda a sua *práxis* tivesse sido desintegrada pelas ações repressivas do sistema que controlou o país durante 20 anos. Por acreditar nisso, surgiu a questão que norteia este trabalho: Será que o MCP e CPC deixaram algum herdeiro ideológico? Será que algum grupo deu continuidade às ações iniciadas pelos seus fundadores? E foi na busca desta resposta que encontramos no interior do Brasil um coletivo cênico, Teatro Experimental de Artes, da cidade de Caruaru-PE, que há 55 anos vem desenvolvendo suas ações e contribuindo ativamente para o desenvolvimento da sociedade brasileira a partir do legado cultural obtido na década de 1960.

O Teatro Experimental de Artes – TEA

A trajetória do grupo teatral mais antigo em atividade ininterrupta do Estado de Pernambuco, segundo mais antigo do país, começa no ano de 1962, quando foi realizado, na cidade de Caruaru, o *I Festival de Teatro de Estudantes do Nordeste*, numa promoção da Universidade do Recife, sob coordenação pedagógica do Professor e crítico de teatro, Joel Pontes, administrado pelo Prefeito João Lyra Filho, tendo como Secretário de Educação, Anastácio Rodrigues da Silva, visionários que perceberam que o festival seria muito importante para o desenvolvimento das Artes Cênicas na região.

Neste evento, foram apresentados diversos espetáculos com linguagens variadas, distintas palestras, debates e conferências sobre técnicas e estéticas da linguagem teatral. Fato que despertou a curiosidade de parte da equipe do Teatro Amadores de Caruaru (TAC), um grupo teatral formado por profissionais liberais e intelectuais da alta sociedade de Caruaru, que tinham como paradigma o Teatro Amadores de Pernambuco (TAP).

O grupo Teatro de Amadores de Pernambuco surge no Recife, em 1941, criado pelo médico Valdemar de Oliveira. Desde os seus primeiros espetáculos criaram e mantiveram com sucesso um "teatro de cultura" (leia-se para a elite), aliando amadorismo teatral à filantropia. Os integrantes do TAP costumavam doar todo o dinheiro das apresentações para instituições filantrópicas, pois este não lhes fazia falta, uma vez que tinham respaldo da alta sociedade pernambucana, dos políticos, dos generais e da imprensa para realizarem as suas produções e apresentações nos melhores palcos do Brasil.

Assim sendo, o Teatro de Amadores de Caruaru ambicionava ser o TAP do interior, mas logo perceberam que essa aspiração seria impossível, pois não dispunham de privilégios políticos, econômicos, estéticos, nem tão pouco sociais para desenvolverem seus espetáculos com a mesma qualidade técnica que os do afamado grupo da capital.

Logo, perceberam que deveriam partir em busca de um direcionamento distinto. Porém, não sabiam por onde começar, até prestigiarem o referido Festival e compreenderem que a sua carência era realmente de técnicas teatrais para desenvolverem melhor o seu corpo de atores, seus personagens e,

consequentemente, melhorarem o discurso cênico das suas encenações, porque todos os espetáculos eram feitos de forma empírica até então.

A partir desta constatação, o TAC foi desmembrado e seus dissidentes, ao fim do festival, decidiram expor a Joel Pontes as suas angústias, anseios e desejos (como lembra seus fundadores no documentário 'Quando as Garagens Virarem Teatro'), conseguindo dele o apoio para mobilizar uma série de professores da Universidade do Recife para ministrarem cursos, oficinas e seminários - durante dois anos na cidade de Caruaru - com apoio financeiro do município. Concretizando, assim, além de trabalhos didáticos, muitas experiências cênicas.

Daquele desejo pela formação e habilitação artística, surgiu no dia 12 de julho de 1962 o grupo Teatro Experimental de Artes (TEA)²⁰, com a finalidade de criar uma nova mentalidade teatral, acompanhar o desenvolvimento das Artes Cênicas e manter um intercâmbio permanente com os demais congêneres do Brasil e do Exterior.

A estreia do grupo deu-se em 1963 no auditório do prédio da Rádio Difusora de Caruaru, um local precário, que não possuía cortinas, refletores nem coxias (este era o único espaço da cidade a abrigar os trabalhos cênicos, na época), mesmo assim, levaram à cena o espetáculo "O Elefante no Caos" de Millôr Fernandes, dirigido por Antônio Medeiros. O espetáculo retratava um contexto sociopolítico premonitório aos acontecimentos que culminariam no Golpe de 1964.

Este ano é emblemático na trajetória do TEA, pois, enquanto os militares brasileiros tomavam o poder, cessando o livre arbítrio e o direito de expressão do povo brasileiro, o Teatro Experimental de Artes dava início à oferta de oficinas permanentes de teatro para a população da cidade de Caruaru, tentando transmitir o que apreenderam nos dois primeiros anos de formação com os professores da Universidade do Recife. Procurando, antes de qualquer coisa, transformar o indivíduo num cidadão consciente do seu papel na sociedade, utilizando o teatro como meio:

Essas oficinas acontecem de março a novembro, aos sábados à tarde, com aulas de interpretação, iluminação, corpo, voz e história do teatro, voltadas especialmente para alunos da rede pública de ensino de Caruaru, gente sem experiência alguma com palco. E

²⁰ Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco reconhecido em 2008.

ninguém paga nada, porque o nosso objetivo é suprir o que a escola não dá (PASCOAL *apud* FERRAZ, 2006, p. 133).

Prática que se repete até os dias atuais, na antiga garagem do casal Arary Marrocos e Argemiro Pascoal²¹, que na intenção de ampliar as ações do grupo, transformou a garagem do carro em um teatro de bolso, intitulado Teatro Lício Neves, sede do grupo.

Formação política

As bases ideológicas sob as quais o TEA iria fundamentar sua prática se estabeleceram quando todos os seus integrantes ainda faziam parte do Teatro Amadores de Caruaru. Ao receberem visitas do ator e diretor teatral Luiz Mendonça (fundador do grupo 'Teatro Adolescentes de Pernambuco' e diretor do departamento de teatro do MCP), que dirigiu alguns espetáculos do TAC entre os anos de 1958 e 1961, e incutiu no trabalho cênico e na mentalidade de parte dos integrantes do TAC a necessidade das ações do teatro interventivo para a sociedade local.

Com a chegada de Mendonça, uma nova forma de condução foi proposta, até mesmo por ele já ter tido experiência com outros grupos, como o Teatro Adolescente do Recife. Começamos a ler várias peças, a estudar os autores, a discutir o texto escolhido. O trabalho passou a ser bem mais cuidadoso. Entre outras inovações, ele optou também por uma dramaturgia longe dos dramalhões e comédias de costume que, até então, eram levados à cena, e escolheu obras mais politizadas, que abordavam temas sociais (PASCOAL *apud* FERRAZ, 2006, p.129).

Mendonça acreditava num teatro que espelhasse a sociedade, falando a língua dos seus espectadores, seus costumes, seus conflitos, suas necessidades sociais vividas no cotidiano. Uma arte à favor do povo, com ideais políticos. Não mais os casos e acasos do teatro de entretenimento para a burguesia.

Deste modo, imprimiu a filosofia dos jovens que comporiam o Teatro Experimental de Artes os fundamentos da 'Cultura Popular Revolucionária', do Movimento de Cultura Popular (MPC), mostrando-lhes o exemplo de um grupo

²¹ Fundadores e diretores do grupo, Arary Marrocos Bezerra Pascoal é pedagoga, atriz e diretora geral do grupo; Argemiro Pascoal, contador, diretor e dramaturgo.

teatral que vinha modificando a cena do teatro brasileiro com seus espetáculos repletos de interrogações sobre o social. O grupo em questão era o 'Teatro de Arena' de São Paulo, que tinha o "Eles não Usam Black Tie", de Gianfrancesco Guarnieri, como paradigma daquele importante momento histórico do teatro nacional. Peça que chegou a ser encenada pelo TAC em 1961, rompendo com a linha de pura diversão desenvolvida até aquele momento.

Esta, certamente, foi a grande transformação do pensamento dos integrantes do TAC, que mais tarde se transformaria no TEA e romperia de vez com o modelo, na época, hegemônico, do Teatro Amadores de Pernambuco. Segundo o sociólogo Gilberto Freire:

O mal do nosso teatro (de Pernambuco) está em ter se desenvolvido como um divertimento burguês ou só para ricos ou quase ricos. Perdeu contato com o povo mais simples. É que 'o povo' era para o teatro erudito do Brasil o negro, o escravo, a senzala, a caboclo, o moleque, a canalha, a língua errada – tudo que a escravidão só fez tornar desprezível. Daí a artificialização do nosso teatro numa caricatura de teatro, quase sem sentido humano, nem contato com a terra. Pomposo, fechado, inumano. Pretexto para a exibição de decotes e casacas, de joias caras e de perfumes franceses, de rivalidades entre estudantes de cartola e caixeiros aliterados (FREIRE *apud* PONTES, 1966, p. 77).

Para findar com esse "teatro do pó compacto, casacas e joias caras", os artistas locais foram muito influenciados pelas ações do Movimento Popular de Cultura que a partir dos anos 60 surgiu como uma possibilidade para instrumentalizar e elevar o nível cultural do povo e melhorar sua capacidade aquisitiva de ideias sociais e políticas.

Em 1961, Luiz Mendonça foi nomeado diretor do Departamento de Teatro do Movimento de Cultura Popular- MCP e pôde difundir a crença de um teatro revolucionário por várias regiões do Estado de Pernambuco. Não sem antes incutir naqueles jovens que fundariam o Teatro Experimental de Artes a necessidade de intervenções artísticas na sociedade, com o intuito de modificá-la e, talvez, eliminar as desigualdades sociais tão características da sociedade brasileira.

Portanto, como observamos, de 1961 a 1964, a equipe do Teatro Experimental de Artes recebeu um conjunto de informações e conhecimentos sobre o ofício teatral promovido pelos professores da Universidade do Recife e artistas da região como Clênio Wanderley, entre outros. Porém, nenhuma delas ficou tão

internalizada e marcaria tanto a trajetória do grupo quanto a ideologia do teatro político da década de 60, fundamentada na 'educação conscientizadora' do MCP, que buscava uma mudança profunda da sociedade brasileira.

FETEAG/ FESTEP: A massificação

Nas ações do TEA, destacam-se, além das oficinas semanais à população, com foco nos alunos da escola pública, o Festival de Teatro Estudantil do Agreste (FETEAG). Em 2002, ele passou a abranger todo o estado de Pernambuco, passando a se denominar FETEAG/FESTEP, cujo objetivo era levar oficinas de teatro para dentro das escolas públicas e incentivar os alunos a ingressarem neste universo e, através dele, transformarem sua realidade.

Com esta finalidade, o Festival tomou para si a tarefa de ocupar as ociosas aulas de artes das escolas públicas, com aulas de iniciação teatral - em parceria com os diretores e professores das escolas. Já que o ensino regulamentar das artes deve ser ofertado por meio de instituições próprias, como rege a LDB, como resultado dessas aulas, o TEA organizaria uma mostra competitiva, na qual as escolas mostrariam suas produções à classe estudantil e à sociedade, a exemplo dos jogos escolares.

O FETEAG foi concebido por Fábio Pascoal (filho do casal Argemiro Pascoal e Arary Marrocos) e por Francisco Neto em 1981. Os dois, inspirados por festivais estudantis de teatro editados por Pascoal Carlos Magno nos anos 1970, sugeriram aos fundadores do TEA a criação deste Festival com o intuito de incentivar os jovens a irem ao teatro.

Porém, mais do que incentivar o acesso ao teatro, o FETEAG adota procedimentos para despertar nos participantes o desejo de lançar um olhar crítico à peça teatral, de empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra, despertando seu interesse pela decodificação da linguagem cênica. E, assim, estimula os indivíduos a ocuparem seus lugares não somente no teatro, mas no mundo, como cidadãos conscientes do seu poder de transformação. Transformação essa que se inicia no momento em que o indivíduo entra em contato com as práticas artísticas:

Um dos objetivos é dar a uma série de jovens a possibilidade de refletir sobre o mundo e escolher o melhor para si. Eles podem até não subir ao palco, mas certamente vão passar a se sociabilizar melhor, a defender suas opiniões, respeitando o outro também e tendo o senso crítico sobre questões da vida (ARARY *apud* FERRAZ, 2006, p. 83).

Contudo, um dos principais argumentos defendidos pelos realizadores do Festival é o seu caráter didático, não apenas para os participantes, mas para os espectadores carentes de apreciação estética, ações artísticas e reflexão.

O TEA notou essa urgência, exatamente, quando o FETEAG foi paralisado (de 1986 a 1991) por falta de apoio financeiro dos órgãos públicos, pois perceberam que a lacuna desses anos fez minar a dinâmica da produção cênica na cidade e, conseqüentemente, o esvaziamento dos teatros por parte dos espectadores. A partir de então, constatou-se a necessidade de desenvolver um trabalho de formação de plateia, priorizando os estudantes, uma vez que, possuindo Caruaru mais de 40 estabelecimentos escolares de 1º e 2º graus (terminologia da época), possibilitaria uma plateia mais instrumentalizada no futuro.

Corroborando esse argumento, Brecht afirma que a leitura, a capacidade de compreensão de uma obra de arte, pode e deve ser trabalhada. A capacidade de elaboração estética é uma conquista e não somente um talento natural:

A observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro, se houver uma arte da observação. Assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista entre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer. Subjaz à arte um saber que é um saber conquistado através do trabalho (BRECHT *apud* KOUDELA, 1991, p.110).

Noutras palavras, o prazer estético solicita aprendizado que deve ser adquirido, estimulado e decodificado, como afirma Flávio Desgranges:

A conquista da linguagem teatral propicia ao espectador uma atitude não submissa diante do fato narrado e das opções cênicas propostas. Conhecendo os signos que vêm sendo estabelecidos ao longo da história do teatro, bem como o funcionamento dos mecanismos utilizados em uma encenação, e os efeitos que produzem, o espectador ganha distância para melhor apreciar como tais elementos estão sendo apresentados em um determinado espetáculo (artístico ou social). A conquista desses conhecimentos permite que o observador esteja em melhores condições para traçar

linhas de reflexões acerca da obra e elaborar um juízo de valor sobre ela (2003, p. 32).

Igualmente, o autor defende que a educação do olhar do espectador deveria ser apreendida desde a infância e utiliza o futebol como exemplo de condicionamento do espectador para a aquisição dos signos daquela modalidade:

O domínio dos meandros da atividade futebolista advém tanto das brincadeiras em que participou como jogador quanto da experiência como espectador, apurada especialmente nos debates travados com outros torcedores e nas análises de comentaristas esportivos. A apreensão de regras e o amplo conhecimento tácito e técnico das jogadas, estimula a coparticipação do espectador, intensifica o prazer na sua relação com o evento (DESGRANGES, 2003, p. 33).

Argumenta ainda que, assim como no futebol, é preciso criar condições financeiras e instrumentais para que os espectadores possam ver, pelo menos, um espetáculo e serem estimulados a um 'mergulho' prático para ampliar sua capacidade de apreendê-lo e favorecer a sua socialização, o seu acesso ao debate contemporâneo, assim como a sua integração e participação social:

Democratizar o acesso de crianças e jovens ao teatro se constitui, então, em viabilizar a ida aos espetáculos e, concomitantemente, oferecer os instrumentos de compreensão e de recepção que condicionam esse acesso, oferecendo meios necessários para o espectador infanto-juvenil tenha possibilidade e vontade de apropriá-los (DESGRANGES, 2003, p. 36).

Deste modo, percebe-se que o conceito que norteia o FETEAG funciona como uma perfeita estrutura para que os espectadores (de todas as idades) possam se apropriar dos signos da linguagem teatral, ainda que dependa sempre do deficitário apoio do Estado para financiar os custos do evento.

Num processo intermitente iniciado respectivamente com o início do ano letivo, e que conta com os mais diversos recursos pedagógicos: filmes, palestras, exposições, espetáculos, jogos, poesias, jornais, revistas etc. - justapondo ao teatro todas às demais áreas do campo artístico - o Festival mostra-se como um suporte eficiente na formação de atores, técnicos, diretores, educadores e espectadores.

Para a concepção geral do XIV FETEAG/ I FESTEPE, em 2002 - que serve de modelo para as demais versões do Festival dali em diante - o TEA criou um

conteúdo programático de atividades que se divide em duas fases distintas, diretamente relacionadas, desmembradas em módulos, são elas: **Oficina de Direção Teatral** – com o público-alvo de 30 arte-educadores do Estado de Pernambuco, designados pela coordenação do projeto a trabalhar nas unidades de ensino participantes do Festival. A oficina divide-se em três módulos compatibilizados em quatro meses e tem carga horária total de 48 horas; **Oficina de Formação Teatral** - tem como público-alvo 750 alunos (com faixa etária compreendida entre 8 e 23 anos), envolvidos no processo de trabalho nas 30 unidades de ensino participantes do Estado de Pernambuco. As oficinas têm duração de oito meses e tem carga horária total de 48 horas mensais.²²

Tendo o aprendizado como centro, o Festival do TEA mantém um constante diálogo os Parâmetros Curriculares Nacionais brasileiros, procurando habilitar os alunos no desenvolvimento da linguagem cênica e também proporcionar uma contribuição para a formação de educadores, com o intuito de “formar os formadores” (ainda que tais procedimentos sejam aplicados pelos centros de formação regulamentados pela LDB, cursos regulares de licenciatura, o TEA os toma como parâmetro para auxiliar os professores eicineiros da região para atuarem nas escolas), oferecendo-lhes ferramentas que os auxiliem na mediação da produção dos espetáculos e dos eventos que serão desenvolvidos.

Portanto, com o FETEAG, o TEA conseguiu efetuar uma proeza que há muito era perseguida pelos que produziam teatro no Estado de Pernambuco, desde o tempo do MCP: levar às classes menos favorecidas um teatro de boa qualidade, questionador e insurgente, que promovesse a inter-relação colégio/ estudante/ família/ sociedade, formando cidadãos comprometidos com a sociedade através da educação. Neste sentido, o Festival de Teatro Estudantil do Agreste, que está na sua 36ª edição, pode ser considerado como uma das mais influentes iniciativas de teatro popular acontecida em Pernambuco a partir da década de 80, ao considerar o teatro pedagógico e crítico como elemento primordial no desenvolvimento da capacidade artística, intelectual e social dos jovens.

²² A metodologia completa e detalhada encontra-se disponível na minha dissertação de mestrado intitulada: “O Sonho Inventa o Caminho: estudo sobre o papel do grupo Teatro Experimental de Artes na consolidação de uma cultura popular no teatro brasileiro”. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/13726>.

Por fim, verifica-se que, com objetivos políticos muito bem traçados, o TEA proporciona uma formação artística consistente; promove a formação de plateia; dissemina as técnicas e estéticas do teatro por diversas cidades do Estado de Pernambuco; contribui na formação de professores de artes para atuarem nas escolas públicas; proporciona uma integração de artistas regionais com grupos e espetáculos consagrados dos principais centros do país (a partir da Mostra Nacional que ocorre dentro do FETEAG) e, ainda, promove a descentralização das Artes Cênicas produzidas no Brasil. Firmando-se, portanto, como um importante centro de formação e difusão em Artes Cênicas do Estado de Pernambuco (laureado oficialmente em 2008 como Patrimônio Cultural do Estado), apresentando no seu esteio a ideologia da 'Cultura Popular Revolucionária' do Movimento Popular de Cultura (MCP) e do Centro Popular de Cultura (CPC), ao priorizar a instrução, a capacitação e disseminação de ideais políticos através do teatro, na busca da transformação social dos indivíduos tocados por suas ações.

Finalmente entendemos que convicto dos seus desígnios, o TEA se mostra impávido, alheio ao tempo e resistente na tentativa de alcançar seu objetivo utópico de uma sociedade menos desigual. Isso mesmo parece ser corroborado pela forma categórica como Arary Marrocos (fundadora e diretora do grupo) responde à questão ao ser interrogada se atualmente ainda vale a pena cultivar tal ideologia e acreditar na real mudança da sociedade, já que a cada dia os índices econômicos se firmam mais em detrimento dos humanitários:

Se o ser humano não tiver um ideal ele não consegue viver. Ele morre. Nós do TEA somos de uma geração que acreditávamos na força transformadora da juventude. E continuamos a acreditar, mesmo com toda a massificação da cultura veiculada nos meios de comunicação. Acreditamos na potência do jovem como uma semente prestes a brotar, crescer e dar bons frutos. Só precisa ser bem regado. É isso é o que nos move. E é por esse motivo que, ainda, acreditamos que a cidade de Caruaru terá um teatro municipal; que as políticas públicas serão voltadas para as artes cênicas em geral; e que os governantes olharão para a cultura e perceberão que nada é possível sem educação e cultura. Nada. Por isso continuamos, por isso lutamos, por isso tentamos modificar a sociedade e tudo através do teatro (ARARY *apud* SILVA, 2014, p. 61).

Neste depoimento verificamos, por fim, a permanência da complexa relação entre os três eixos deste trabalho: Arte, Educação e Política, constatando que os dois primeiros estão permanentemente subordinados à vontade do terceiro. São

direitos sociais e, portanto, deveriam ser deveres do Estado. Mas na cena política do Brasil nem sempre essa coerência existe ou existiu.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1994.

COELHO, Germano. *MCP: história do Movimento de Cultura Popular*. Recife: Ed. do autor, 2012.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

FERRAZ, Leidson. *Memórias da cena pernambucana*. vol.2. Companhia editora de Pernambuco, 2006.

GALEANO, Eduardo. *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1994.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1991.

MARTINS, Carlos Estevam. *História do CPC*. Arte em Revista, São Paulo: Kairós, 1980.

PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: São Paulo Ed., 1966.

QUANDO as garagens virarem teatros. Direção: Felipe Botelho. Coleção teatro volume um. Massagana multimídia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008. 26 min. Som, Color, Formato: 16 mm.

SILVA, José Jackson. *O Sonho Inventa o Caminho: estudo sobre o papel do grupo Teatro Experimental de Artes na consolidação de uma cultura popular no teatro brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Lisboa, 2014.