



Revista Historiar

ISSN: 2176-3267

Vol. 15 | Nº. 29 | Jun./Dez. de 2023

**Yasmin Ferreira Maia**

*Universidade Estadual do Ceará / UECE.*

yasminfm535@gmail.com

## A ARTE TEATRAL NOS PALCOS DA CIDADE DE RUSSAS-CE: a oficarte em cena (1990-2010).

---

### RESUMO

O presente artigo tem por interesse explorar alguns elementos da historicidade de um grupo teatral, OFICARTE Oficina de Arte, Teatro e Cia, fundado no ano de 1990 na cidade de Russas-CE. Para isso, lançaremos mão de fontes orais fabricadas a partir das memórias construídas pelos integrantes do grupo em questão. Sob o ponto de vista metodológico, a história oral é aqui entendida como instrumento de construção e tratamento da fonte oral.

**Palavras-chave:** Teatro; Russas-CE; História Oral.

---

### ABSTRACT

This article is interested in exploring some elements of the historicity of a theatrical group, OFICARTE Teatro e Cia, founded in 1990 in the city of Russas-CE. For this, we will make use of oral sources made from the memories built by the members of the group in question. Under the methodological point of view, oral history is understood here as an instrument of construction and treatment of the oral source.

**Keywords:** Theater; Russas-CE; Oral History.

## OFICARTE Oficina de Arte, Teatro e cia.: tramas de uma história que continua

Buscando investigar os rastros da cena teatral na cidade de Russas-CE<sup>1</sup>, encontramos na OFICARTE - um grupo teatral amador<sup>2</sup> que emergiu no ano de 1990 - repertórios instigantes a serem explorados. A OFICARTE surgiu a partir das experiências compartilhadas por seus fundadores, que participaram de outros grupos artísticos nos anos de 1980, na cidade de Russas-CE. A cidade acumulou seis grupos teatrais amadores, tendo começado a sua história com o Arco Íris (1984), primeiro grupo teatral russo.

A necessidade de caminhar entre curvas embaraçosas da memória<sup>3</sup>, nos coloca na posição de afirmar antes de qualquer aspecto, que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p.224). Costurar os fios dessa malha narrativa com ousadia compreende a tarefa que estamos inclinados a realizar.

Para essa investigação, fizemos uso da História Oral como metodologia, onde foram utilizadas duas entrevistas<sup>4</sup> orais realizadas com os membros do referido

---

<sup>1</sup> A cidade de Russas-CE localiza-se no Estado do Ceará, especificamente na região do Baixo Jaguaribe, onde situa-se a 165 km da capital Fortaleza. É popularmente conhecida como “capital do Vale do Jaguaribe”, além de pólo administrativo-político e econômico da região do Vale do Jaguaribe, abrigando associações importantes e órgãos federais, essa é considerada também pólo cultural. É importante ressaltar que na temporalidade de interesse dessa pesquisa, a cidade contava com 38 mil habitantes. Salientamos, também, que o Vale do Jaguaribe conhecido também por região jaguaribana, compreende a região do estado do Ceará, que atualmente abrange os seguintes municípios: Russas, Morada Nova, Limoeiro do Norte, Jaguaribe, Tabuleiro do Norte, Quixeré, Jaguaratama, Alto Santo, Pereiro, Iracema, Jaguaribara, São João do Jaguaribe, Ererê e Potiretama. No entanto, no recorte temporal da referida pesquisa, o Vale do Jaguaribe era composto pelos municípios: Quixeré, Palhano, Russas, Limoeiro do Norte, Morada Nova, Tabuleiro do Norte, São João do Jaguaribe, Alto Santo, Jaguaratama, Jaguaribara, Jaguaribe, Aracati, Jaguaruana, Itaiçaba, Icapuí.

<sup>2</sup> É completamente inegável que a expressão “amador” carrega historicamente um caráter pejorativo, principalmente, devido ao desconhecimento do seu traço simbólico. O amadorismo é antes de tudo, uma atitude, uma posição ocupada no campo artístico, que se desenvolve fora dos circuitos comerciais. O amadorismo é uma maneira de ser e estar no mundo através da arte, produzindo ferramentas de resistência e sobrevivência às diversas formas de imposição. De grosso modo, “O teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 22).

<sup>3</sup> “[...] A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; [...] Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] A memória instala a lembrança no sagrado, [...] A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada.” (NORA, 1993, p. 9).

<sup>4</sup> Compreendemos a entrevista em um sentido amplo, não daquela forma comumente encarada, mas como uma construção realizada por múltiplos sujeitos, que estabelecem um diálogo frutífero e esforçam-se na criação de um determinado discurso. Para Portelli (2010, p. 20), “A entrevista, afinal, é uma troca de olhares. E bem mais que outras formas de arte verbal, a história oral é um gênero multivocal, resultado do trabalho comum de uma

coletivo teatral, são eles Márcia Maria de Oliveira Lima<sup>5</sup> e Francisco Franciner Lourenço Lima<sup>6</sup>. Esta opção metodológica se mostrou significativa para acessar, através dos relatos de memórias, os meandros da história do grupo teatral amador. Destaco, todavia, que, paralelo ao processo de produção dos relatos orais, busquei me apropriar de conteúdos que tratam da metodologia da História Oral.

Trabalhar com a metodologia da história oral não se constitui uma tarefa fácil, requer que adotemos uma série de cuidados, desde a produção do roteiro, do momento da entrevista ao tratamento e apropriação do conteúdo nos legado pelas narrativas orais. É preciso estarmos conscientes de que a fonte oral não representa ficarmos diante de um relato incontestável, de uma verdade engessada, pois o mesmo representa uma versão subjetiva de um determinado indivíduo que rememora o passado a partir do presente vivido. Afinal, toda fonte, seja oral ou escrita, não pode ser encarada como espelho da verdade, do registro fiel do real, haja vista não ser possível capturar na sua plenitude, nos deparamos apenas com as representações de uma realidade. Então, torna-se mais do que evidente que “as fontes não darão respostas concretas, nem dirão o que devemos escrever, mas auxiliam a construção da narrativa historiográfica verossímil” (KOSELLECK, 2006, p. 132)

Para se firmar na cena teatral russana, observamos que uma das necessidades mais imediatas da OFICARTE foi a de estabelecer a regulamentação institucional que permitiria ao grupo integrar o cenário dos grupos de teatro do Estado do Ceará. O ato de formalizar-se corresponde a interesses bastante latentes no campo teatral local.

Considerando que os demais grupos teatrais russanos não eram institucionalizados, a OFICARTE representaria para os mesmos como o único grupo teatral amador que poderia responder institucionalmente perante aos órgãos públicos. A escolha por uma formatação institucional do grupo de teatro não deixa de ser uma resposta a aqueles que não estavam formalmente institucionalizados perante o Estado e a sociedade, representando uma crítica aos demais grupos teatrais. Além

---

pluralidade de autores em diálogo”. Salientamos que com base nas orientações dadas por Verena Alberti (2005) em seu Manual de História Oral quanto ao tipo de entrevista, acreditamos que para essa pesquisa a entrevista temática seja a que melhor contemplava os objetivos, sendo caracterizada por um tipo de entrevista em que o tema possui relação direta com o entrevistado.

<sup>5</sup> Márcia Maria de Oliveira Lima é pedagoga, atriz, teatróloga, fez parte do grupo de teatro Reino da Fantasia (Russas-CE) e Oficarte (Russas-CE).

<sup>6</sup> Francisco Franciner Lourenço Lima é ator, diretor e escritor, participou como integrante de grupos teatrais, em Recife-PE, e no estado do Ceará teve experiências na cidade de Quixadá-CE e por último na cidade de Russas-CE à frente primeiramente do Arco Íris e depois da OFICARTE, pelo qual está desenvolvendo atividades até o presente momento.

disso, o fato de buscarem estar institucionalizados também estava condicionado ao desejo de ser reconhecido com seriedade e compostura legal, ao contrário do despojamento que os demais grupos teatrais da cidade poderiam transmitir.

Quando nós iniciamos, a gente tinha como palco, aqui na cidade, o auditório da UNECIM, que, na época, ele tinha um palco de madeira, era um palco mesmo, um palco tradicional de teatro. Depois, fizeram uma reforma, botaram cerâmica, forraram o palco e acabaram com o espaço. Deixou de ser um espaço cênico de excelência e transformou-se num mero auditório (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

No início de suas atividades, por não dispor de um espaço próprio, a OFICARTE buscou ganhar visibilidade artística atuando em diferentes palcos, especialmente, em um primeiro momento, no auditório da Unidade Educacional Coração Imaculado de Maria - UNECIM, ambiente educacional de prestígio<sup>7</sup> da cidade de Russas-CE, fato que favoreceu a OFICARTE a ficar mais conhecida principalmente entre o público estudantil.

Em virtude do crescimento do grupo de teatro amador, refletido na formação de uma plateia que, cada vez mais, passava a prestigiar os espetáculos, a OFICARTE passou a utilizar a sede da Associação Atlética Banco do Brasil – AABB como espaço para as suas apresentações cênicas.

Depois, os espetáculos da gente foram crescendo, né, e a gente começou a apresentar na AABB. Então, lá na AABB, a gente não utilizava o palco. O palco da AABB é um palco pequeno, a gente utilizava o salão mesmo. A gente começou a partir da *Deriva dos Afetos*, a gente começou a utilizar o espaço da AABB. Que a gente precisava de espaços maiores com o público em volta. Eu fui quebrando essa coisa do público sentado aqui e o palco à italiana, fui quebrando essa coisa. Então, na *Deriva dos Afetos*, o público ficava dentro do cenário diverso, ou seja, o público estava dentro do espaço que os atores transitavam, faziam parte do cenário. Depois, o *Cantares e Folganças*, a gente já tinha, né, o cenário. *Cantares e Folganças* e *Carrossel do Tempo* a gente tomava mais da metade do salão da AABB com o cenário do espetáculo. O público ficava dentro mesmo, do espaço cênico. Então, durante muito tempo, foram esses espaços que a gente ocupou aqui (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

Diferente das apresentações cênicas realizadas no espaço da UNECIM, sob um palco à italiana, modelo no qual há uma nítida separação entre plateia e atores, cujos cenários são feitos e desfeitos conforme o andamento das cenas, com o público à frente, na direção frontal ao palco, na AABB, a OFICARTE passou encenar suas

---

<sup>7</sup> Interpretamos esta escolha como uma ação estratégica, uma vez que o espaço possuía estima e a capacidade de aglutinar um número considerável de público.

peças no salão do clube e não no pequeno palco dele, escolha que possibilitou maior interação entre atores e público. De acordo com o narrador, “[...] a gente precisava de espaços maiores com o público em volta. Eu fui quebrando essa coisa do público sentado aqui e o palco mais adiante” (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

A nova estética cênica desenvolvida pela OFICARTE nos faz lembrar do Teatro de Arena<sup>8</sup>, que representou um dos importantes movimentos culturais, sendo sinônimo de resistência à Ditadura Militar no Brasil. O mesmo inaugurou uma maneira peculiar de fazer teatro, que faz referência a nomenclatura que carrega, ou seja, “abandonando” as caixas cênicas italianas para apresentar-se tendo o público ao redor. O Teatro de Arena se mostrou inovador, uma vez que engendrou vários processos de mudanças na cena teatral brasileira, entre elas o engajamento social.

Assim, conforme nos fez compreender o entrevistado Francisco Franciner Lourenço Lima, a presença do público dentro do cenário consistia em um campo de possibilidades para o fenômeno teatral. Por possibilitar uma interação mais próxima, atores e atrizes se misturavam ao público, compartilhando o mesmo cenário, fazendo trocas não apenas de olhares, mas de sentimentos e impressões. Para os integrantes da OFICARTE, era necessário alargar as possibilidades da sua prática artística, de estar em constante estudo e experimentação dos lugares e formas para a apresentação cênica. Eleger a plateia como componente do cenário, não estando alheios ao espaço cênico, denota o quanto o grupo teatral valoriza o seu público e percebe a necessidade de ampliação das formas de fazer teatro.

A partir de 2010 a OFICARTE passou a fixar-se em seu próprio espaço, denominado de Galpão das Artes,<sup>9</sup> dispondo, assim, de espaço para guardar os materiais, realizar as reuniões e executar os ensaios/treinamentos.

Porque eu, assim ... A gente fez tanto esse exercício de não falar das dificuldades. Eu fiquei, assim... Quais eram realmente as dificuldades? [...]. Porque, assim, há dificuldade por que não tem dinheiro? A gente sabe, isso é realidade da arte, da cultura do Brasil, né? O Brasil inteiro é desse jeito. Eu acho a maior dificuldade é a gente não ter um espaço, era a gente não ter um espaço. Por que, assim, à proporção que a gente foi adquirindo as coisas pro grupo... Eu adquiri essa estante! Porque, assim, a prioridade é a questão da formação. Então, adquiri livros. Então, essa estante eu coloquei na minha casa, em um canto separado das coisas de casa, num cantinho lá. Então,

---

<sup>8</sup> Grupo de teatro paulista que iniciou na cena teatral brasileira no ano de 1953, encerrando-se em 1972, onde sujeitos de bastante respaldo passaram pelo grupo, sendo Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho alguns deles.

<sup>9</sup> Situado na rua Av. Coronel Araújo Lima, no centro da cidade de Russas-CE.

essa estante, uma mesinha, né, e, aí, eu fui comprando livros, comprava livros mesmos, comprava do meu bolso. Mas, tinha que ter os livros para o pessoal estudar. Aí, depois a gente foi adquirindo instrumentos, foi adquirindo cenário, foi adquirindo sei o quê, e as coisas começaram a ficar empilhadas na minha casa. Então, assim, durante muito tempo a gente não sabia mais o que era o que era as coisas de casa, o que era as coisas do grupo. Então, isso era muito complicado. Fazer uma reunião da diretoria, fazer uma reunião lá em casa, não tinha aonde fazer a reunião. Ensaaios, a gente ensaiava na grande maioria das vezes nos finais de semana. A gente começou, que, na época, era Movimento de Promoção Social da Secretaria de Assistência Social. Mas, não tinha essas coisas, não tinha CRÁS. Foi criado o Movimento de Promoção Social e tinha um espaço, umas salas onde acontecia os cursos de manicure, sei o quê, cursos assistência social. Aí, final de semana ou à noite, quando a gente tinha alguns ensaios e trabalhos à noite, então a gente conseguia ensaiar nesse espaço público, que era um espaço público, que era cedido para gente ensaiar a noite ou nos finais de semana. Hoje, se a gente precisasse dele, seria praticamente impossível, na atual conjuntura. Depois, quando a gente começou a ensaiar, começou a ir para a rua, em qualquer espaço é espaço pra gente ensaiar. A gente pode ir numa praça e ensaiar na praça, não tem bicho, né? Mas, a gente precisava de um espaço pra guardar material, a gente precisava de um espaço pra fazer reuniões, pra fazer estudo, pra fazer treinamento (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

Ao buscar ampliar os seus repertórios, o grupo em questão esteve empenhado em desenvolver coletivamente novas vertentes teóricas da atividade teatral que, por si só, é diversa. Mas, tornou-se necessário experimentar, pois, só assim, seria possível encontrar, na prática, o sentido mais profundo da arte.

Eu acho que a principal mudança, que a gente considera como um divisor de águas na Oficarte. Porque, quando nós começamos, a gente tinha essa ideia de ser uma oficina permanente de arte, onde fosse aquele espaço pra pesquisar, pra desenvolver um trabalho de grupo. A gente cometeu equívocos, eu tive que trazer pessoas de outras linguagens artísticas, não compreenderam a ideia, e a gente virou uma associação cultural, né? Era uma coisa meio louca. Mas, o núcleo interno, núcleo interno que a gente começou a chamar de NUPEC - Núcleo de Pesquisa e Experimentação Cênica é a base mesma do grupo. Então, o núcleo, esse núcleo, foi um núcleo de pesquisas estéticas, do teatro do absurdo, do teatro existencialista, até a chegada de fazer teatro, o teatro de rua, começar a pesquisar. O teatro de rua foi nos aproximando das culturas populares (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

Márcia Maria de Oliveira Lima também esclareceu a importância do estudo e da pesquisa para melhor conhecer e demarcar os campos de atuação do fazer teatral. Para a entrevistada, a busca pelo conhecimento precisa ser algo constante para o ator, segundo a mesma: “[...] a gente sempre buscou a questão do estudo, estudar mesmo, [...]” (Fonte oral: Márcia Maria de Oliveira Lima, 2017). Essa característica se tornou uma marca que a OFICARTE buscou ser reconhecida, procurando expandir as possibilidades de alcance do conhecimento, com o objetivo não apenas de

aperfeiçoamento, mas também de se diferenciar dos demais grupos teatrais amadores da cena local.

Nesse sentido, não resta dúvida que a OFICARTE inaugurou novas propostas estéticas, na medida em que esteve empenhada na organização do movimento cultural<sup>10</sup> da cidade de Russas-CE a partir de uma nova estética teatral. Para isto, entre outras atividades, quebrou a ideia tradicional de apresentação cênica, no formato de palco italiano, passando a propor, por exemplo, o teatro de rua.

Acho que o Arco Íris foi a origem de tudo, né, aqui. É, foi o primeiro grupo, era um pessoal muito bacana, um pessoal que era muito engajado no que eles faziam, pessoas de muito talento. O grande problema que eu via no Arco Íris era a falta de visão mesmo, de achar que teatro não precisa se fazer tanto treinamento, tanto... Para uns grupos não precisa. A opção, que eu fiz, está no tipo de teatro que eu faço, né? Mas, tem gente que fala: - "Ah, tal, mas faz um exercíciuzinho de soltar o corpo, dar uma relaxada, vai para as marcações, decora texto e pronto, né? [...] (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

No relato acima, podemos perceber o elogio e a crítica, percepções que são frutos das experiências adquiridas no fazer-se das práticas sociais cotidianas, carregadas de subjetividades<sup>11</sup>, através das quais Francisco Franciner Lourenço Lima buscou demarcar a atividade teatral da cidade de Russas-CE, estabelecendo as diferenças<sup>12</sup>, principalmente, entre o grupo Arco Íris e a OFICARTE.

Quando comecei a fazer teatro na década de 90, Russas já tinha. Teve uma época que teve, acho, que seis grupos de teatro. Aí, foram ficando e morrendo. E, hoje, ficou só a OFICARTE. [...]. Nós nunca fizemos arte

---

<sup>10</sup> O movimento cultural russano era composto por membros representantes de diversos segmentos artísticos. A OFICARTE surgiu na cena teatral com interesses múltiplos, um deles era fortalecer as bases do referido movimento. De acordo com o discurso de fundação do grupo, o movimento cultural da cidade estava em decadência.

<sup>11</sup> Ao explorar a dimensão da subjetividade, Benito Schmidt (2012) nos sugere que precisamos entender a subjetividade na sua inteira complexidade, não reduzindo-a a um elemento comum presente na narrativa, mas encará-la como algo vivo e em processo ativo de criação de significados. Além disso, chamamos atenção para a dimensão subjetiva de todo relato oral, onde entendemos a subjetividade como fruto de um encontro profundo consigo mesmo, assim como é também resultado de uma atividade relacional (MCGUSHIN, 2018). Consideramos, portanto, que ao acessar e sentir as subjetividades dos artistas de teatro, é fundamental compreender que estas atuam sempre provisoriamente, sendo mutáveis e em constante processo de construção. O autor lança mão da definição de subjetividade de Foucault, que exprime ser a subjetividade, o cuidado com si (MCGUSHIN, 2018), um processo de descoberta do eu, um movimento de assumir ser quem realmente são. Nesse sentido, pensamos ser importante entender como os sujeitos dessa pesquisa expressam suas subjetividades, de que maneira se colocam e cuidam de si, como encontram-se com o eu.

<sup>12</sup> Isso parte de um esforço do sujeito de demarcar o funcionamento da atividade teatral na cidade de Russas-CE. O juízo de valor se apresenta frequentemente em todo campo, inclusive no campo teatral, onde a partir de Bourdieu (1996) podemos entender tal conceito como tratando-se de um espaço no plano simbólico, que ocorrem lutas por representações, disputas em torno do estabelecimento de regras, normas e valores. O que vemos é o empenho pela disputa de poder, evocando, muitas vezes, o que seja ou o que representa o outro na cena teatral.

pensando em lucro, nunca fizemos arte pensando em estar atrelado a uma prefeitura. Há momento que se tem algum apoio. A gente sempre estudou muito. Esses grupos, dessa época, reuniam-se para apenas montar uma peça. Depois que apresentava uma, duas vezes, e, depois, se afastava (Fonte oral: Márcia Maria de Oliveira Lima, 2017).

Em seu discurso, Márcia Maria de Oliveira Lima ressalta a filosofia do grupo OFICARTE, a qual não se coaduna com a relação arte e lucro, com projetos atrelados a grupos políticos, mas, sim, com uma proposta de estudo que faça da arte teatral uma arte transformadora. Acrescentamos que o relato de memória da entrevistada possui o objetivo de forjar uma identidade<sup>13</sup> para o coletivo teatral a qual faz parte, insinuando quais poderiam ser os elementos necessários para manter a coesão, funcionamento e continuidade. Dessa maneira, entendemos que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p.204).

No ano de 1996, Francisco Franciner Lourenço Lima relatou que o grupo teatral OFICARTE passou a investir no teatro de rua<sup>14</sup> e, conseqüentemente, na formação de um novo modelo de plateia.

Quando a gente começou a ir pra rua, isso em 96. Foram reações, assim, diversas, tipo: - “Ah, um bando de maluco, aí”. As pessoas perguntavam: - “O que é isso que está acontecendo aí?” – “É um bando de louco, aí na praça”. Tinha gente que xingava. Eu me irritei demais, assim, no começo; mas, depois eu comecei a entender que nós éramos quem estávamos invadindo o espaço das pessoas, né? A praça é pública, a rua é pública. Então, as pessoas iam passando, a gente para, interrompe o fluxo das pessoas, é a gente que está interferindo no espaço. E, aí, a gente começou a assumir isso com clareza, essa intervenção no espaço. E, o que vier vai somar ao espetáculo, foi aí que a gente começou a ter uma outra dimensão da coisa, uma outra relação com esse público. (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

A experimentação do teatro de rua e conseqüentemente, a formação de uma nova plateia impôs aos integrantes da OFICARTE algumas dificuldades em virtude da reação do público, haja vista a falta de costume com a ocupação de uma praça, por

---

<sup>13</sup>Ressaltamos que “[...] a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não é algo inato, existente na consciência no momento do nascimento.” (HALL, 1999, p. 38).

<sup>14</sup> É preciso salientar, portanto, que “posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro observa, e isso é o suficiente para criar uma ação cênica” (BROOK, 2010, p. 4), assim, o ato cênico pode ser desenvolvido em diversos e improváveis espaços, na “rua, praça, mercado, metrô, universidade etc” (PAVIS, 2008, p. 365).



exemplo, por artistas representando personagens e fazendo performance teatral, uma vez que não consistia em uma atividade comum para muitos no âmbito da rua pública russana.

Desse modo, os estranhamentos diante daquilo que estava sendo representado por este grupo teatral, acompanhado muitas das vezes dos mais diferentes insultos, fizeram com que Francisco Franciner Lourenço Lima e os demais integrantes da OFICARTE passassem a entender que eles estavam “invadindo o espaço das pessoas”, ou seja, a praça, impondo uma apropriação ao espaço público, interferindo, assim, no uso habitual do mesmo. Compreendemos que o entendimento alcançado posteriormente se mostrou essencial para a continuação da própria experiência da modalidade do teatro de rua em solo russano. No teatro de rua:

Figuras mágicas invadem o itinerário, o roteiro, o cotidiano das pessoas. É como uma miragem: de repente, no meio da rua, surgem figuras extraterrenas, altas, magras, vestidas impropriamente e apitando – é o espetáculo que surge. [...]. É a confusão, o impacto, o irreal, o inesperado, o estranho, o esdrúxulo, a irreverência, o atrevimento, a provocação [...]. (FERNANDES, 2006, p. 250, 251)

A rua e a praça são espaços públicos que estão sempre suscetíveis aos diversos usos que possam ser dados, sejam usos sociais, econômicos, políticos ou culturais. Destacamos que os integrantes da OFICARTE ao compreenderem que a reação da plateia de rua deveria ser incluída no próprio espetáculo, passaram a conduzir a atividade teatral de maneira diferenciada. Então, os atores não só passaram a movimentar a cena cultural da cidade, mas também de diversificar as possibilidades de fazer teatral, que através dos espetáculos cênicos na rua pública, possibilitou romper com a ideia de que uma encenação artística só poderia ser concretizada em locais fechados, sobretudo nos edifícios teatrais.

Além disso, ressaltamos que a rua assim como o palco convencional, ou qualquer outro quadrante terreal, se configuram como ponto de partida para a produção de outros espaços-tempo. Lembrando que a arte teatral invade espaços e ocupa de forma incisiva e aparente a espacialidade ao qual emerge, mas também possui a capacidade de ostentar uma linguagem criadora de novos espaços-tempo. Em seu próprio ato cênico, o teatro (re)cria outros espaços, proporcionando uma completa dinamicidade para quem o produz e assiste, pois o exercício da imaginação possibilita se transportarem para múltiplos espaços. Dando continuidade ao relato de memória, o entrevistado revela:

Hoje, se a gente chegar, numa segunda feira, abrir uma roda ali na praça, a gente consegue reunir umas 300-400 pessoas. E hoje é tão bacana que a gente vai apresentar na praça, por exemplo, tem uns moradores de rua, aí os caras chegam e sentam lá pra assistir, sentam na roda mesmo, no meio. Então, o espaço é deles, as outras pessoas ficam em pé se constroem de sentar no chão. Eles não, já estão acostumados, eles chegam e sentam ali na frente, as crianças sentam, já vê os caras chegar e sentar. As crianças sentam ali, também, assistem o espetáculo. E, foi muito interessante, a gente fez uma apresentação ano passado, é o *Mamolengofolia*, que é o espetáculo de atores de bonecos. E a gente montou esse espetáculo. Hoje, tudo que eu monto, eu monto na perspectiva da rua, também, não é. “As Viúvas do Veneno” a gente vai pra rua. Possivelmente, na FAFIDAM, a gente apresenta fora, na frente da FAFIDAM. Aí, a gente apresentou o *Mamolengofolia* na rua, lá na praça, e, quando terminou, tem um cidadão que ele mora na praça já um tempão, e ele tem aquele problema de Elefantíase<sup>15</sup>, que fica com a perna inchada, assim. Ele, com a perna inchada, enrolada, enfaixada, assim, quando terminou a apresentação, ele levantou e veio falar comigo e disse: - “É, hoje foi o dia mais feliz da minha vida, por que eu nunca tinha visto uma coisa tão bonita dessa”. Ou seja, é, assim, gratificante pra gente. (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

Deste modo, se a princípio tinha um viés experimental, enfrentando reações estranhas e até hostis, a rua passou a ser o lugar de excelência e possibilidades para o teatro russo, ajudando, inclusive, àqueles que ainda não possuíam o hábito, ou não tinham a oportunidade, de frequentar os lugares fechados, a consumir a arte teatral e apreciá-la, se assim tivessem interesse.

Assim, diante do frenesi da vida cotidiana no contexto de uma urbe, as pessoas, independente da classe social, se mendigo ou empresário, criança ou ancião, teriam a oportunidade de se tornarem consumidores da arte transmitida pela linguagem teatral. Desta maneira, as ruas, enquanto palco e cenário, eram destituídas de toda e qualquer convenção atribuída à plateia, ou seja, não havia privilégios de posições sociais, pois pobres e ricos poderiam prestigiar os espetáculos cênicos lado a lado.

O entrevistado enquanto sujeito produtor de versões, constrói um discurso de que mesmo diante as dificuldades o teatro de rua empreendido pela OFICARTE foi exitoso, haja vista a adesão ocorrida ao longo desse processo. Essa construção é resultado do envolvimento e da simpatia do entrevistado e demais membros do grupo teatral com a modalidade do teatro de rua. O sentimento de sucesso é uma construção socialmente elaborada entre os sujeitos envolvidos. Contudo, podemos considerar também que a partir dos espetáculos de rua, notoriamente, a OFICARTE demonstrou

---

<sup>15</sup> Filariose Linfática – Doença parasitária tropical que afeta os gânglios e vasos linfáticos.

um crescimento significativo como núcleo de produção cultural na cidade de Russas-CE. De acordo com os dizeres da autora abaixo:

A história, como toda atividade de pensamento, opera por descontinuidades: selecionamos acontecimentos, conjunturas e modos de viver, para conhecer e explicar o que se passou. [...]. Uma entrevista de história oral não é exceção nesse conjunto. Mas há nela uma vivacidade, um tom especial, característico de documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes. E, ouvindo-o falar, temos a sensação de ouvir a história sendo contada em um contínuo, temos a sensação de que as descontinuidades são abolidas e recheadas com ingredientes pessoais: emoções, reações, observações, idiossincrasias, relatos pitorescos. Que interessante reconhecer que, em meio a conjunturas, em meio a estruturas, há pessoas que se movimentam, que opinam, que reagem, que vivem, enfim. (ALBERTI, 2004, p. 1)

Para Brandão (2017) as entrevistas constituem como importantes para iluminar o palco. Por palco me refiro ao que está dentro e fora do fenômeno teatral, as relações empreendidas pelo mesmo, a dinâmica, os bastidores, os aspectos que o norteiam, as condições que o possibilitam ocorrer, a combinação desses elementos tornam-se o grande palco, todo o conjunto que envolve esta manifestação artística. Dando continuidade, recorreremos ao relato de memória abaixo, que remete para a história do teatro de rua na região:

Nos anos 90 começa um movimento de teatro aqui por que tinha o Junior Santos, ele é do Rio Grande do Norte, e o Júnior Santos veio para Icapuí, que na época fazia parte do Vale do Jaguaribe, aí o Júnior criou, o Júnior sempre fez teatro de rua, aí ele criou um grupo, na época trabalhava pra secretaria né, a secretaria da cultura, foi logo quando foi emancipado o município de Icapuí, aí trouxeram o Júnior pra ele trabalhar essa parte de teatro lá, aí ele formou esses grupos e começou a viajar pelo Vale. [...] ele formou esses grupos [Icapuí] e começou a viajar pelo Vale, esses grupos apresentando e foi despertando, o Júnior ele começou a trazer esses grupos apresentando as pessoas, aí ele começou a criar encontros né, que aí ele foi chamando de, ele chamava de escambo, né, marcava na comunidade aí vinha fazer uma troca com a comunidade, aí dava oficina de teatro, a partir desses escambos foram surgindo grupo né. (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

Um dos nomes que marcaram a história da atividade teatral jaguaribana está presente na narrativa de nosso entrevistado, tendo protagonizado uma série de investidas para impulsionar o teatro, sobretudo, o teatro de rua nas cidades do Vale do Jaguaribe. O trabalho de Júnior Santos foi para o entrevistado fundamental para a mobilização das artes cênicas, visto que alguns grupos teatrais foram formados. No

entanto, inferimos que a formação/surgimento de um grupo teatral ocorre devido a variados fatores, sendo esta questão um assunto para outra discussão.

Observando o depoimento, chamamos a atenção para a estratégia utilizada por Júnior Santos, sendo denominado pelo mesmo de escambo, pois se refere aos encontros e relação de trocas culturais que eram exercidas em cada comunidade, das quais resultaram a formação de alguns grupos teatrais, que ao serem instigados pelo ativista cultural, resolveram adentrar e movimentar a cena teatral jaguaribana.

Dando continuidade ao relato, o entrevistado tece “[...] depois da vinda do Júnior já nos anos 90, que aí foi incentivando a galera, aí foi surgindo grupo em Iracema, em Alto Santo. É, Tabuleiro teve um movimento muito forte, uns 3 grupos de, né de teatro de rua, por essa influência do Júnior com o teatro de rua.” (Fonte oral: Francisco Franciner Lourenço Lima, 2017).

Como podemos perceber, as viagens de Júnior Santos ajudaram, indubitavelmente, a disseminar e impulsionar a arte teatral, especialmente o teatro de rua na referida região. A atividade desenvolvida contribuiu para oferecer dinâmica para a cena teatral jaguaribana. Nesse contexto, podemos inferir que o Vale do Jaguaribe, nesse período, concebeu, em várias cidades, um ambiente receptivo em alguma medida à arte teatral, dando ensejo, assim, para o surgimento de vários grupos teatrais amadores, que intencionavam levar diferentes propostas político-artísticas para o público que os assistiam.

Assim, consideramos que a OFICARTE recebeu influência dessas dinâmicas e passou a experimentar a modalidade do teatro de rua movida por uma escolha cultural e política, como uma forma de ampliação de sua prática artística, desenvolvendo e amadurecendo as propostas, buscando a formação de uma nova plateia, assim como possibilitando instrumentos para este público pensar a sua realidade social.

Compreendemos a ida para a rua como uma quebra de isolamento, onde o contato com diferentes grupos sociais e distintas paisagens, tem muito a acrescentar ao teatro enquanto arte que possibilita meios de transformação simbólica do mundo. Concordamos que, de fato, “basicamente, duas hipóteses são possíveis: usar os espaços tradicionalmente reservados aos espetáculos ou negá-los, inventando quaisquer outros. Hoje, mais do que nunca, a escolha determina uma opção de profundas consequências ao nível da linguagem e da ideologia” (PEIXOTO, 1980, p. 30).

Além disso, podemos interpretar que o teatro de rua desenvolvido pela OFICARTE foi uma resposta para o campo teatral local, que na época ainda não apresentava essa característica. Lembrando que o teatro de rua possibilita o aprofundamento do diálogo com a comunidade em volta, fato que nutriu uma relação de proximidade com a mesma ao longo do processo.

## **Considerações Finais**

Nos encaminhando para o final deste escrito, destacamos que a OFICARTE é resultado de um processo que havia iniciado anteriormente, sendo fruto de outras experiências vivenciadas, que se consubstanciam e promovem uma nova experiência. Entende-se, assim, que as experiências vivenciadas no Arco Íris, foram mote para a disposição em conceber um novo projeto artístico.

A importância dessa manifestação artística é constantemente reforçada pelos agentes sociais em questão, nos quais estiveram envolvidos em um processo de comunicação da mesma para a sociedade, esta que pode ou não conceber o projeto cênico como forma de ampliação da sua vida cultural e política, isto é, como maneira de pensar a sua realidade.

Salientamos, também, que a cidade de Russas-CE foi um grande palco para esses artistas, tendo abrigado além dos grupos teatrais amadores, os seus projetos, sonhos e etc, fato que não garantiu que a sociedade recebesse plenamente e nem tampouco que não gerassem dificuldades.

Acreditamos que a cena teatral não apenas se renovou ao longo dos anos de 1990, mas vem se renovando continuamente com a atuação da OFICARTE, que se mantém até hoje, além da atuação de outros grupos teatrais também importantes na intervenção desta sociedade, de modo que o teatro tem um capítulo específico escrito na história russana. É um capítulo vasto de histórias, enredos, tramas, nuances, encontros e desencontros, que este escrito não teria condições de comunicar toda sua complexidade, apenas dar alguns passos em direção a contação e problematização dessa história.

Diante dos relatos de memórias acerca da vida dos sujeitos trabalhados nessa pesquisa, percebemos indivíduos imersos em seus contextos sociais, buscando através da arte teatral um sentido para suas vidas, no exercício de conferirem para a

história de seu grupo de teatro elementos de superação, compromisso e trabalho, delineando sentidos que o coloquem em projeção, visibilidade, isto é, na cena de fato.

Desta maneira, interpretamos o material analisado de forma a compreender a importância dos relatos orais dos sujeitos<sup>16</sup> desta pesquisa, que de maneira direta corroboram para a construção da história do teatro brasileiro, e portanto, nesse caso especificamente, o teatro russo. Na esteira desse pensamento, compreendemos que:

O que se encontra na prateleira ao dispor do interessado são colchas de retalhos e fragmentos, recortes localizados. [...] A respeito de diversas regiões do Brasil, conhecemos muito pouco de sua história teatral; são mínimas as informações disponíveis sobre a história do circo, um capítulo decisivo para o conhecimento do teatro praticado no interior. A própria história de inúmeras companhias de atores, pequenas, efêmeras, permanece sem ser escrita. [...] Assim, a História do Teatro Brasileiro é sempre um desafio proposto às sucessivas gerações de estudiosos. Ou seja, a História do Teatro Brasileiro permanece por ser escrita, não foi escrita ainda (BRANDÃO, 2010, p. 338-339).

Saliento, que mais do que um diálogo, as entrevistas possibilitaram, também, a produção de uma série de outras linguagens reveladas nas expressões faciais, nos sentimentos que envolvem as palavras, na gesticulação ou ausência dela. Portanto, a entrevista é o momento em que, se atentos, poderemos enxergar conteúdos que se almeja investigar, na ânsia de encontrar aquilo que está implícito, que está no subsolo (CERTEAU, 2012). Nesse sentido, tornou-se possível compreender melhor os momentos de alegria e até mesmo euforia, assim como de descontentamento e angústia apresentados pelos entrevistados, uma dimensão que transcende palavras, e que através de um olhar atento e também sensível, nos levaram a pensar que as experiências representaram bastante e marcaram o seu viver de múltiplas formas, que a experiência do teatro de rua por exemplo, provocou um impacto significativo nas suas trajetórias enquanto artistas.

## Fontes

---

<sup>16</sup> É preciso lembrar que os sujeitos ao ter consciência do seu passado, portam uma memória que permite vangloriar ou rejeitar determinado passado, dotando sempre de um sentido (HOBSBAWM, 1998). Os artistas formulam sentidos de acordo com o alinhamento ou desalinhamento com o seu passado. Apontamos, também, que através de uma árdua seleção, os sujeitos constroem um passado importante para o presente, que seja convincente para o seu meio social, pois os que não forem julgados pelos mesmos dessa forma são descartados e não entram em cena (HOBSBAWM, 1998).

Francisco Franciner Lourenço Lima, 62 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 31/03/2017.

Márcia Maria de Oliveira Lima, 50 anos. Entrevista realizada na cidade de Russas-CE, no dia 13/09/2017.

## Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. Da implantação do Programa de História Oral: 1. O projeto de pesquisa. 2. Formação de Equipe. 3. O equipamento. In: \_\_\_\_\_. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro. Editora FGV. 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** : magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edelcio (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis; Jaraguá do Sul: Design, 2010. p. 333-375.

BRANDÃO, Tânia. Falas de camarim: história oral e história do teatro. **Sala Preta**, v. 17, n. 2, 2017, p. 72-82.

BROOK, Peter. As artimanhas do tédio. In: **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução Antônio Mercado. 6º Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CABRAL, Beatriz Ângela Vieira; CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. O teatro como conhecimento. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Netto (org). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. (Memória ABRACE: 9)

CERTEAU, Michel de. A história, a ciência e a ficção in \_\_\_\_\_. **História e Psicanálise**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 45 - 70. (Coleção História e Historiografia).

FERNANDES, Wanda. Reflexões sobre teatro de rua. In: ALVES, Junia e NOE, Marcia. **O palco e a rua**: a trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2006.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP e A editora.1999.

HOBBSAWM, Eric. Dentro e fora da História. O sentido do passado. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13-35.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

MCGUSHIN, Edward. A teoria e a prática da subjetividade de Foucault, (p.165 - 184); STONE, Brad Eliot. Subjetividade e Verdade, J. subjetividade, (p,185 - 202) e HEYS, Cressida J. Subjetividade e Poder in: TAYLOR, Dianna. Michel Foucault: **conceitos fundamentais**. Petrópolis: Vozes, RJ, 2018.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo (n. 10), dez, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3º Edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. Editora Brasiliense s.a. Coleção Primeiros Passos, 1980.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.p. 200-212.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

SCHMIDT, Benito Bisso. “Do que falamos quando empregamos o termo “subjetividade” na prática da história oral?” In: LAVERDI, Robson et al. **História Oral, desigualdades e diferenças**. Santa Catarina: Editora da UFSC; Recife: Editora da UFPE, 2012, p. 83-96.

---

**Yasmin Ferreira Maia**

Universidade Estadual do Ceará - UECE. Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades - PPGHCE, na Universidade Estadual do Ceará - UECE. Atuou como Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES

**Currículo Lattes:**

<http://lattes.cnpq.br/4058210800467049>



---

**Artigo recebido em:** 14 de agosto de 2023.

**Artigo aprovado em:** 06 de janeiro de 2024.