



Ministério da
Cultura



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
MINISTÉRIO DA CULTURA
FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO
CURSO DE FORMAÇÃO DE GESTORES CULTURAIS DOS ESTADOS DO
NORDESTE**

IZABEL ROSA BARBOSA GURGEL

ALGODÃO & FERRO
VISITA EXPANDIDA AO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR
PRIMEIRAS ANOTAÇÕES PARA UM ROTEIRO DE PESQUISA SOBRE RELAÇÕES
COM O PÚBLICO

Olinda 2014

IZABEL ROSA BARBOSA GURGEL

ALGODÃO & FERRO
VISITA EXPANDIDA AO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR
PRIMEIRAS ANOTAÇÕES PARA UM ROTEIRO DE PESQUISA SOBRE RELAÇÕES
COM O PÚBLICO

Monografia apresentada ao Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, promovido pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco e o Ministério da Cultura, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão Cultural.

Orientador(a): Profa. Dra. Isaura Botelho

Olinda 2014

IZABEL ROSA BARBOSA GURGEL

ALGODÃO & FERRO

VISITA EXPANDIDA AO THEATRO JOSÉ DE ALENCAR
PRIMEIRAS ANOTAÇÕES PARA UM ROTEIRO DE PESQUISA SOBRE RELAÇÕES
COM O PÚBLICO

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão Cultural pela Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 26 de novembro de 2014.

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Isaura Botelho
Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Cibele Maria Lima Rodrigues
Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Aos professores e colegas pelos mundos misturados vividos ao longo do percurso. A presença arguta de Isaura Botelho faz da mediação o ofício daqueles que zelam pela alegria do mundo. Agradecemos pela argúcia e generosidade em sua orientação.

À Fundaj, UFBA e MinC pela promoção e realização do curso. Silvana Meireles (Pernambuco) e Paulo Miguez, Antônio Ruibaldo e Jeilson Barreto Andrade (Bahia), feito oferendas, antecedem o cortejo.

Aos colegas do TJA.

Ao Prof. Liberal de Castro, porque persiste. Deve-se ao seu trabalho muito do que se sabe sobre o TJA (e não nos damos conta de que, como todo saber, é coisa de artífice a lavrar no tempo). Ourives cujo percurso refulge.

À Violeta Arraes, flor na paisagem. Passa pela sua coragem como Secretária da Cultura do Ceará a alegria de compreender o TJA como uma obra coletiva, que nos ultrapassa a todos.

BARBOSA GURGEL, Izabel Rosa. Título: Algodão & Ferro. Visita expandida ao Theatro José de Alencar. subtítulo: Primeiras anotações para um roteiro de pesquisa sobre relações com o público. (número de páginas) p. il. 2014. Monografia (Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Uma descrição sucinta do Theatro José de Alencar. Faz um percurso pelo teatro-monumento inaugurado em 1910 em Fortaleza, Ceará, por meio da descrição da edificação e seu entorno e de experiências recentes de usos e ocupações dos múltiplos espaços. A visita expandida faz breves incursões por aspectos da ocupação do território do Ceará e do surgimento de Fortaleza. Cita teatros-monumentos construídos no Brasil ao longo do século 19 e até as primeiras décadas do século 20 e ainda em atividade. Apresenta-se como notas iniciais para um roteiro de pesquisa sobre o TJA e suas relações com públicos.

Palavras-chave: Públicos. Memória. Cidades. Teatros. Teatro-monumento.

“O ensaio como forma” nos foi sugerido, como leitura e caminho para a produção do TCC, pelos professores Isaura Botelho e Paulo Miguez. Adorno diz: “O ensaio reflete o que é amado e odiado (...). (...) Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”. O que se segue está de acordo com pelo menos uma observação de Adorno sobre a forma ensaio: “Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram.”

SUMÁRIO

Introdução	7
Parte 1 – Cidades e o desejo por teatros	7
Parte 2 – Tornar-se público, um aprendizado em nome do desejo	13
I. O chão da Praça José de Alencar: sob um céu que não nos protege	20
II. Algodão e ferro: trocas econômicas, trocas culturais	24
III. Dramaturgia de edifícios teatrais	27
IV. Corra e olhe o céu.....	30
V. Um teatro banhado pela luz do sol	33
VI. Do palco dá para ver a rua: a cidade é cena	35
VII. Reformas, restauros, recuperação, conservação: um teatro feito canteiro de obras	37
VIII. Um teatro que se amplia com um jardim.....	40
IX. Palco, picadeiro, tablado, terreiro – breve relato de usos do TJA.....	44
Considerações finais	48
Referências bibliográficas	53

Introdução

Parte 1 – Cidades e o desejo por teatros

Ao longo do século XIX e até as duas primeiras décadas do século XX, cidades brasileiras construíram edificações teatrais¹, inserindo-as no cenário urbano como atestados de civilização, modernidade e progresso. Documentos de uma época em que o país se desenhava como nação (BEZERRA DE MENEZES, 2004²; SEVCENKO, 2000), os teatros que surgem então de Norte a Sul, sobretudo a partir dos anos de 1850 e com maior ênfase no Brasil República, são construções na escala das demais edificações da rua onde se localizam, seguindo os modos de ocupação do solo e alinhamento já estabelecidos, ou edificações que se sobrepõem às demais, seguindo uma escala dita monumental e estabelecendo, com seu surgimento, um desenho outro da paisagem³.

Contribuem, então, para uma reconfiguração do desenho das cidades, como diz Maria Berthilde Moura Filha no livro “O cenário da vida urbana – A definição de um projeto estético para as cidades brasileiras na virada do século XIX/XX”, que segue a trilha da arquitetura e urbanismo na remodelação das cidades brasileiras pela via da inserção de edificações teatrais:

“(…) Percorrendo algumas cidades, buscando melhor conhecer a arquitetura brasileira, verifiquei que tanto em centros maiores, como as capitais de estados, como em algumas pequenas cidades do interior, havia a presença de um certo tipo de edifício – o teatro. A fim de entender este fato, executei um levantamento dessas construções, centrado, particularmente, na Região Nordeste, constatando então que se tratava de edifícios surgidos, em sua grande maioria, entre a segunda metade do século XIX, e a segunda metade do século XX. (MOURA FILHA, 2004: 11)

¹ O Brasil já contava com edifícios teatrais antes do século XIX. Cf. *Teatro Nacional Claudio Santoro – Forma e Performance*. Brasília: Instituto do Terceiro Setor, 2004, p. 16: “O primeiro edifício teatral de que se tem memória foi erguido em Ouro Preto, a Casa de Ópera, em 1770 (...)”.

² Notas de aulas ministradas pelo Prof. Dr. Diatáhy Bezerra de Menezes no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza, 2003.2.

³ MOURA FILHA, Maria Berthilde. *O cenário da vida urbana – A definição de um projeto estético para as cidades brasileiras na virada do século XIX/XX*. João Pessoa: UFPB Centro de Tecnologia/Editora Universitária, 2004.

(...) assim como outros equipamentos públicos, a partir de meados do século XIX, foram projetados com o propósito não apenas de atender a uma necessidade [em italic no original] presente no meio citadino, mas passavam a ser utilizados para a construção de um cenário urbano, sendo tratados como símbolos da modernização e do embelezamento das cidades, seguindo um ideário que era predominante naquela época. (...) identificou-se através do discurso do poder público e da imprensa, que este era um dos equipamentos que melhor representava os conceitos de progresso e civilização almejados pela sociedade entre o final do século XIX e início do século XX.” (MOURA FILHA, 2004: 11)

Para construção do seu objeto de estudo, Maria Berthilde dirige o foco para teatros situados em cidades do Nordeste do Brasil. O Theatro José de Alencar - TJA, inaugurado em 1910 em Fortaleza, é um deles.

“É importante observar que mesmo estando o Nordeste, naquela época, já estigmatizado como uma região em decadência, os poderes públicos locais não deixaram de investir nas obras de melhoramento urbano das suas capitais. (...) era intenção demonstrar que os estados do Nordeste também acompanhavam o ideário de modernização que predominou no Brasil, em especial após a República.”(MOURA FILHA, 2004: 13)

O TJA não é o primeiro teatro da cidade, tampouco do Ceará. Sabemos que a presença de teatros em Fortaleza remonta aos anos de 1830 (CASTRO, 2010; COSTA, 2007a - 2007b; GUILHERME, 1981). Trata-se, aí, de uma série de edificações cujos espaços foram adaptados para usos cênicos ou erguidos como tal, por iniciativa de particulares, ainda que congregados em associações e grupos. Em sua totalidade, não existem mais. São endereços de uma Fortaleza de outrora aos quais não é possível chegar, salvo pela travessia da memória (LE GOFF, 1990), essa espécie de tráfego incessante entre o lembrar e o esquecer.

O TJA é o primeiro *teatro oficial* edificado no Ceará. Sua construção começa em 1908. A inauguração, em 1910, sessenta anos depois do surgimento, a 370 km de Fortaleza, do Teatro da Ribeira dos Icós, na cidade de Icó, no sertão do Vale do Salgado, Centro Sul do estado, inaugurado em 1850. Depois do teatro do Icó, a cidade de Sobral, a 268 km de Fortaleza, inaugura em 1880 o Teatro São João, no sertão Norte do estado.

Se olharmos no mapa os três teatros remanescentes, hoje centenários⁴, a saber: o da Ribeira dos Icós, em Icó; o São João, em Sobral; e o Theatro José de Alencar em Fortaleza, podemos dizer que o surgimento dessas edificações teatrais no Ceará seguiram o mesmo caminho da ocupação do território do estado: travessias mais significativas pelos sertões e, só muito mais tarde, pelo litoral, vencendo a hostilidade dos ventos fortes que tornavam quase impossível a passagem pela costa cearense, do Rio Grande do Norte ao Piauí (CAPISTRANO DE ABREU, 1996; KOSTER, 1942).

Podemos refazer, com os teatros hoje centenários, os caminhos, os enfrentamentos e as trocas a partir dos quais se fez o Ceará no espaço só tardiamente ocupado pela Coroa Portuguesa. Icó e Sobral, cidades de núcleos históricos tombados pelo Iphan, são também, com Aracati, os núcleos povoados de maior importância a partir dos quais vão surgir cidades de relevância na vida econômica, cultural, política e social do Ceará no século XVIII (JUCÁ NETO, 2012; NASCIMENTO, 2013). Fortaleza vai deixar de ser improvável como cidade posteriormente, no século XIX. Vejamos a descrição do viajante Henry Koster, que passa pelo Ceará no final de 1810 e começo de 1811, cem anos antes da inauguração do TJA:

“A vila de Fortaleza é edificada sobre terra arenosa, em formato quadrangular, com quatro ruas, partindo da praça e mais outra, bem longa, do lado norte desse quadrado, correndo paralelamente, mas sem conexão. As casas têm apenas o pavimento térreo e as ruas não possuem calçamentos, mas, em algumas residências, há uma calçada de tijolos deante. Tem três igrejas, o Palácio do Governo, a Casa da Câmara e a prisão, Alfândega e Tesouraria. Os moradores devem ser hum mil e duzentos.”

“Não obstante a má impressão geral, pela pobreza do solo em que esta vila está situada, confesso ter ela boa aparência, embora escassamente possa este ser o estado real da terra. A dificuldade dos transportes, terrestres, particularmente nessa região, e falta de um porto, as terríveis secas, afastam algumas ousadas esperanças no desenvolvimento de sua prosperidade.” (KOSTER, 1942: 164 – 167).

⁴ O Ceará tem mais dois teatros centenários: o Teatro São José, em Fortaleza, inaugurado em 1913; e, inaugurado em 1912, o Teatro Pedro II, em Viçosa do Ceará, na Serra da Ibiapaba, região Norte do Estado. O primeiro está praticamente sem atividade, em processo de municipalização. O segundo foi reativado recentemente.

A cidade vai mudar a relação interior – capital, o litoral vai “domar” o sertão (CAPISTRANO DE ABREU, 1996; DANTAS, 2002) e se tornar, de fato, um cenário urbano relevante nas três últimas décadas do século XIX (CASTRO, 2010; DA SILVA, 2001). Desejar um teatro como o que viria a ser o TJA é um dos elementos que acompanham as transformações que fizeram emergir essa nova configuração de Fortaleza no mapa do Ceará.

Os teatros do Icó e Sobral surgem por iniciativa de particulares. O TJA, por sua vez, é uma iniciativa do poder público. Como a maioria dos teatros construídos no Brasil de então que chegaram aos dias de hoje, independente do modo como surgiram, são hoje, em sua maioria, mantidos pelo poder público. Encontram-se em diferentes estados de uso e conservação. Localizam-se, em sua maioria, no que reconhecemos como a área central das cidades, muito embora o desenho urbano já não explicita tais áreas com a centralidade de outrora, seja geográfica ou como núcleo aglutinador. Só a expansão do tecido urbano, onde se explicita a série de mudanças pelas quais a cidade passou, pelas quais uma cidade passa, já daria um outro lugar a esses teatros hoje centenários. A degradação do espaço urbano enquanto espaço público, quase sempre mais explícita, no caso do Brasil, nas regiões centrais das cidades, já tornaria mais denso, no sentido de complexidade, esse *deslocamento sem sair do lugar*.

As transformações vividas no âmbito do que se convencionou chamar público, no sentido de plateia para as artes (BOTELHO, 2014)⁵, colocam a vida desses teatros / nesses teatros em um patamar de complexidade que os tornam, talvez, laboratórios para se pensar questões básicas da gestão, criação, produção, difusão, circulação, consumo, fruição, recepção etc. das nossas práticas artísticas e culturais. São questões ligadas à criação artística mais especificamente, o que ao primeiro olhar poderia dizer respeito só aos artistas, assim uma espécie de catapultas da invenção, do fazer emergir novas possibilidades no campo das artes, ampliando nossa experiência de vida em comum. São questões ligadas a públicos, plateias, audiências, que talvez sejam, por sua vez, modos de pensar-se na cidade, de pensar a cidade, de pensar uma cidade.

⁵ Referimo-nos às notas de aulas ministradas pela Profa. Dra. Isaura Botelho no Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, com ênfase no Módulo IV, realizado em junho de 2014 em Aracaju, bem como suas intervenções ao longo do curso, pontuando aulas, seminários e conferências dos demais professores e convidados. É a experiência do pensamento a se manifestar nos encontros e debates suscitados que nos conduz na leitura de textos sobre o tema, como os da edição n. 12 da revista Observatório Itaú, editada pela Profa. Isaura, dedicada aos públicos da cultura.

Teatros⁶ como o Amazonas, em Manaus; o da Paz, em Belém; o Arthur Azevedo, em São Luiz; o Alberto Maranhão, em Natal; o Santa Rosa, em João Pessoa; o de Santa Isabel, em Recife; o Deodoro, em Maceió; municipais como os de Niterói, Rio de Janeiro e de São Paulo; esses teatros talvez tenham algo mais em comum além do período em que surgem nas cidades, além da localização no que hoje chamamos Centro, além da qualificação de teatros-monumentos.

São espaços arquitetônicos que amalgamam uma vasta e também diversa experiência de tempo e de práticas. Talvez possam nos oferecer uma *amplitude localizada* enquanto campos potentes para expormos nossas perguntas sobre o que podem, de fato, como experiências de vida pública, de vida em comum, no sentido de algo a ser construído (RANCIÈRE, 2010). Teatros tão distantes entre si como o São Pedro, em Porto Alegre, e o José de Alencar, em Fortaleza, talvez possam nos dizer tanto de nossas cidades hoje como tão eloquentes podem ser quando se interroga sobre o passado delas.

Essas questões, sabemos, não serão aqui respondidas. O objetivo do texto aqui em elaboração é, partindo da complexidade de saberes e práticas que se cruzaram e deram passagem a edificações teatrais como o José de Alencar – e vamos tentar usufruir do que o TJA nos oferece em *amplitude localizada* -, iniciar um exercício de pensar o uso e ocupação desses espaços hoje.

Como nossas experiências de ser público, aqui no sentido de plateia para as artes, podem dar novos usos e sentidos a esses espaços? Que desafios esses espaços colocam hoje para o poder público? Que possibilidades abrem para ampliar nossa compreensão de vida pública, de vida em comum? Que relações estabelecem com públicos? Como atualizam o espaço, como o tornam um lugar para a vida contemporânea? Que usos e práticas esses lugares potencializam? Como dialogam com as mudanças que transformaram as cidades onde estão

⁶ A lista é mínima. Não inclui, por exemplo, o Real Teatro de São João, depois Theatro Imperial de São Pedro de Alcântara, inaugurado em 1813 no Rio de Janeiro. Na Praça Tiradentes, o prédio é “hoje totalmente descaracterizado”, como vemos em BANDEIRA & LAGO, 2013, p. 52. Optamos por citar teatros então edificados e ainda em uso, seguindo seus desenhos originais, ainda que tenham incorporado mudanças. Daí a ausência, por exemplo, de teatros como o São João, na Praça Castro Alves, em Salvador, inaugurado em 1812.

inseridos? Quando invisíveis, como são invisíveis os monumentos⁷, o que nos dizem de nós mesmos?

Pierre Verger⁸, citando, por sua vez, Gilberto Freyre, diz que no Brasil os teatros deram lugar às igrejas como lugares da vida social por excelência. Que lugar têm hoje na vida da cidade teatros-monumentos como o TJA? Como uma tentativa de melhor expor essas questões, propomos um roteiro de uma visita expandida ao Theatro José de Alencar – TJA. São notas pontuais, notas iniciais para estudos que possam vir a ser feitos posteriormente.

Fazemos descrições mínimas de experiências recentes de uso e ocupação do espaço físico do TJA para além do uso convencional de uma edificação no formato teatro-monumento. Partimos de um caso específico, limitado no tempo e no espaço, social e historicamente datado. Exercitamos um *aprender a ver*⁹, fazendo um percurso imaginário pelas cenas que o TJA concreto evoca.

A visita que propomos é imaginária e se realiza em um percurso pela edificação. Uma rota de navegação e deriva pela descrição sucinta do monumento de 1910, suas expansões físicas, a saber o jardim na lateral Leste e o prédio em anexo na lateral Oeste, o Cena. No entorno imediato, fazemos um sobrevôo. Andar aí se tornou uma experiência de alto risco, como vamos perceber logo no início do percurso.

Sobre o que seria nossa base material – a edificação e seu entorno imediato; o teatro e a cidade -, sabemos, há um cruzamento de mundos que podemos dizer imaterial e são experimentados - ainda que não possamos identificá-los, nomeá-los, especificá-los -, manifestando-se no espaço mais concreto de nossas existências, o espaço da vida cotidiana.

Nos cruzamentos da (e sobre a) produção social da existência do indivíduo, dos teatros, das cidades, a paisagem não cessa de mudar. Para descrevê-la em mutação, lançamos mão de

⁷ Cristina Freire, citando Musil, na conferência “O conceito contemporâneo de monumento” por ocasião do II Encontro de Teatros-monumentos do Brasil, em Fortaleza. Uma realização do Theatro José de Alencar. Coordenação do Prof. Dr. Alexandre Barbalho. Coordenamos a produção da programação dos 90 anos do TJA, da qual fazia parte o encontro de dirigentes de teatros-monumentos.

⁸ “Teatro”. In: *Notícias da Bahia – 1850*. Salvador: Corrupio, 1999, col. Baianada, vol. 1, 2.edição, p 195 – 212.

⁹ Notas de aula ministradas pelo Prof. Dr. José Márcio Barros, módulo I do Curso de Formação em Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, em Salvador. As aulas nos levaram a novas leituras do livro “O Olhar”, publicado em 1988, reunindo textos do ciclo de conferências homônimo, coordenado pela equipe do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Funarte.

distintos materiais. Relatos de viajantes, descrição de imagens fotográficas, falas de visitantes, textos com os quais aprendemos a ver o TJA mesmo tendo a experiência de estar lá, fisicamente, e olhar a edificação sem que, supostamente, entre ela e nós, nada se interponha. É um trabalho já de mediação – como aprendemos sobre o trabalho de gestor cultural¹⁰ -, de acercamento, de aproximação e recuo, que atravessa nossa relação com a edificação / instituição.

As notas de aula ao longo do Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, registramos aqui, percorrem o exercício que se segue, ainda que não sejam citadas. Um exercício de ver o que parece *dado*, mas talvez seja uma *construção em aberto*. Interrogamos hoje o passado da cidade e do TJA, insistimos sobre os dias presentes, sabemos, em função de algum porvir. A densidade de mundos vividos no TJA, a partir dele, ou sendo por ele interpelados, é de tal modo arguta que talvez dela desfrutemos minimamente por estarmos cegos de tanto vê-la, como na canção “O Estrangeiro”, de Caetano Veloso¹¹. Dizemos, pois, a seguir da nossa relação com o TJA.

Parte 2 – Tornar-se público, um aprendizado em nome do desejo

Parte do nosso aprendizado como público foi feito no TJA. Ancoramos no final dos anos 80 do século XX o que chamamos nossas primeiras idas ao José de Alencar. O ímã era a série de shows musicais do Projeto Pixinguinha, que a Funarte fazia circular no Brasil: de tradições inventadas (como Altamiro Carrilho e Elizeth Cardoso) às sonoridades emergentes (Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção), o Pixinguinha tinha ingresso subsidiado, com valor tão acessível que, mesmo estudantes, podíamos ir à temporada completa. Farra e formação. O horário – 18h, 18h30 – permitia o acesso de quem andava de ônibus ou a pé em uma Fortaleza cujo Centro vinha deixando de ser não só o ponto geográfico em torno do qual ela se irradiava mas sobretudo se ordenava. Também vinha deixando de ser o núcleo para onde a cidade

¹⁰ O gestor como um mediador, a gestão como uma mediação, foram assim abordados em diferentes disciplinas do Curso de Formação de Gestores Culturais do Estado do Nordeste, como na série intensiva com o Prof. Dr. Sérgio Farias no Módulo VI, em Fortaleza.

¹¹ CD Circuladô, de 1989.

obrigatoriamente convergia. Uma experiência mais visível nas capitais brasileiras, vivida de acordo com as especificidades de cada uma delas, mas embaladas pelo *espírito do tempo*. O esvaziamento, inicialmente como lugar de morar, depois como lugar onde se decide e resolve a vida (escola, lazer, sedes do poder público, serviços desde os do comércio aos da saúde etc.), estava em curso, de forma mais evidente, desde os anos 70, com a expansão geográfica, mas também social, política e econômica da cidade (DA SILVA, 2001).

Do TJA em tempo de Projeto Pixinguinha, guardamos referências que vão se modificar ao longo dos anos seguintes, pelos deslocamentos do lugar de público que passaremos a fazer não só em função de atividades dos mundos do trabalho – e passamos já no início dos anos 90 a girar em torno do TJA por conta de atividades profissionais – mas também pelas mudanças no modo de ser público.

Ao final da década de 80, o teatro será fechado para restauro. O canteiro de obras vai se instalar em 1989. Será reaberto em janeiro de 1991 e, a despeito dos seus mais de 80 anos, parecerá tão outro à cidade que olhar o teatro como se fosse pela primeira vez não será uma prerrogativa de quem o visita e o aprecia, de fato, pela primeira vez. Quinze anos sem manutenção cotidiana¹² desde o primeiro restauro, realizado em 1973 - 1975, o TJA que Fortaleza vai percorrer, então, a partir de 26 de janeiro de 1991, data da reinauguração, é, talvez possamos nos arriscar a afirmar, uma invenção a partir do teatro inaugurado em 1910.

O José de Alencar que se nos apresenta é um outro não só em decorrência das mais de 200 prospecções feitas nas pinturas do teatro¹³. Sim, estávamos a ver, nós que tanto íamos ao TJA no final dos anos 80, sua ornamentação “quase” inédita. Camadas e camadas de pinturas ao longo dos anos haviam recoberto, restringido ou alterado o que então nos era apresentado: um teatro com saguão, sala de espetáculo e salão nobre com padrões de estampas e ornamentos que deixavam as superfícies do TJA desenhadas tanto quanto a estrutura metálica que o tornou tão específico. Uma espécie de artesanania, ainda que resultado do ferro como

¹² Ao longo da trajetória do TJA como casa vinculada à Secretaria da Cultura do Governo do Estado, criada em 1966, não se pode afirmar que o teatro tenha tido um plano de manutenção. Nas gestões que acompanhamos, com ênfase no período posterior a 1991, podemos afirmar que, exceto no período imediato à reinauguração, o TJA jamais teve um plano de manutenção no sentido hoje compreendido na expressão pós-uso, não só do acompanhamento diário e diagnóstico da situação da edificação, mas da realização regular de obras de reparo, recuperação e conservação.

¹³ *Theatro José de Alencar – Obra de Restauração 1989/1991*. São Paulo: L&PM, 1992.

dispositivo pré-moldado na fundição escocesa onde foi forjado e que o revendia mundo afora mediante oferta em catálogo¹⁴. Ou seja, uma base material só possível pela Revolução Industrial.

Um outro TJA se apresenta à cidade em 1991 em virtude de intervenções precisas – tanto no sentido de precisão e rigor quanto no de necessidade, como a inserção da cortina de vidro na sala de espetáculo até então aberta, o que permitiria a climatização do espaço e uma melhor acústica. A parede de vidro que sobe na fachada da sala de espetáculo, do chão ao teto, da plateia no térreo ao quarto piso, o piso da torrinha, também funciona como um amortecedor para o barulho que vem de fora. Lembramos: a sala de espetáculo aberta está no segundo bloco dos dois que compõem a edificação em frente à Praça José de Alencar, que foi um patamar expandido da Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, “Jardim de Afrodite”, terminal de ônibus¹⁵.

No restauro finalizado em 1991, o jardim inaugurado em 1975 ganha um outro desenho do mesmo projetista, Roberto Burle Marx (1909-1994). Tecnicamente, a caixa cênica se modifica, ganhando amplitude. Saem camarins da lateral do palco, dando ao teatro uma maior área de bastidor, ampliando as chamadas coxias – área de uso quase sempre invisível ao público; alarga-se a boca de cena, a moldura na qual o público vê a cena. São algumas das intervenções físicas realizadas.

O restauro de 1991 instaura a base material, concreta, fisicamente explicitada, de uma compreensão mais alargada do TJA na vida da cidade, na vida do Ceará. É o restauro de 1991

¹⁴ Da Fundação Walter McFarlane, sediada em Glasgow, Escócia, conhecemos o catálogo da época da construção do TJA. Foi posteriormente adquirido pelo Prof. Liberal de Castro, que o reproduziu em conferência realizada no TJA no dia 13 de julho de 2009, no âmbito do XXV Simpósio Nacional de História. Uma realização da Anpuh, o encontro aconteceu em Fortaleza no período de 12 a 17 de julho. Em 2010, no dia 20 de agosto, uma versão resumida foi apresentada no auditório do Instituto do Ceará – Histórico, Geográfico e Antropológico, em Fortaleza. Uma versão das duas exposições foi publicada na edição de 2010 da Revista do Instituto do Ceará, vol. 124. É a fonte a qual recorreremos. A descrição do TJA feita pelo autor nos lembra as memórias de Pedro Nava sobre as aulas de anatomia, quando estudante da Faculdade de Medicina, em Belo Horizonte, e que fazem parte do livro “Baú de Ossos”. Descrição milimétrica e capacidade de elaboração da vida cotidiana a partir das “partes” analisadas. Uma apreensão intensiva do “real” a partir de uma “ficção”, no sentido de elaboração. Em Liberal e Nava, uma elaboração sofisticada a partir de fragmentos.

¹⁵ A Praça José de Alencar teve várias denominações e usos. A Praça do Patrocínio é anterior a 1870. O nome é em função da Igreja do Patrocínio, erguida em 1849. Passa a ser Praça do Marquês do Herval em 1870; em 1903, inaugura-se o Jardim Nogueira Acioly; em 1929, ano do centenário de nascimento do escritor, passa a se chamar Praça José de Alencar. Uma fotografia dos anos 30, vista aérea, mostra a vegetação da praça, circundada por residências e edificações públicas (a igreja, o teatro, o quartel etc.). O termo “Jardim de Afrodite” é usado por Otacílio de Azevedo descrevendo a primeira vez que foi ao teatro no livro de crônicas “Fortaleza Descalça”.

que vai lançar o canteiro de obras do prédio em anexo à edificação histórica, então exposto como a concretização do pensamento do TJA como uma escola não só para os espectadores – e talvez para além dos ideais de civilização e progresso que estão em seu surgimento. O prédio em anexo intenta fazer valer a vocação do TJA de formador de artistas. Não é o foco do nosso texto, mas sabemos que várias experiências de ensinar / aprender no campo artístico foram empreendidas ao longo da história do TJA.

Ressaltamos o restauro finalizado em 1991 por nos parecer um marcador de tempo na história recente do TJA. Um delineador das mudanças da paisagem artística e cultural não só do próprio José de Alencar como da cidade e das experiências de cidade que estão ocorrendo no Ocidente e percebemos como emergências na paisagem do Brasil. Entre outros aspectos, lembramos da potência então invocada: reivindicava-se - e ainda o fazemos - para os equipamentos culturais a capacidade de renovar áreas de uso público degradadas. Lembramos, por exemplo, das ações empreendidas para transformação da Estação Júlio Prestes em Sala São Paulo, e dos discursos que lhes davam sustentação, entre outras iniciativas do campo da cultura, como impulsionadoras da cidade na requalificação do bairro da Luz e, daí, da região central.

Norteava também o restauro do TJA a possibilidade – tomada quase como direção inequívoca – de vê-lo funcionar como uma enzima das transformações que seriam necessárias para a recuperação do seu entorno imediato, um dínamo do Centro, uma plataforma senão de lançamento mas de conexão de Fortaleza com outra frequência de criação, produção, difusão, circulação no campo das artes¹⁶. Não era pouco: uma experiência outra de cidade seria possível sem termos que mudar de cidade. O teatro que havia surgido monumental na cidade de 50 mil habitantes era agora uma máquina a nos ensinar a pensar grande, nós, um contingente de quase 2 milhões de pessoas na Grande Fortaleza. Um elogio, cogitamos, à sofisticação do pensamento que Fortaleza viveu sobretudo na segunda metade do século XIX (BEZERRA DE MENEZES, 2005), o período em que a cidade vai forjar, entre outros artifícios, o desejo por um teatro como viria a ser o José de Alencar.

É a paisagem então emergente que vamos passar a olhar, ampliando nosso lugar de público com atividades do mundo do trabalho que passaremos a desenvolver no TJA, em

¹⁶ *Theatro José de Alencar – Obra de Restauração 1989/1991*. São Paulo: L&PM, 1992.

torno dele, a partir dele. Com dois colegas da faculdade de Comunicação Social¹⁷, propusemos a cobertura da reinauguração do TJA para a editoria de cultura, o Caderno 3, do jornal Diário do Nordeste, onde nos iniciávamos como repórteres. Uma tarefa que nos permitiu ver o TJA de múltiplos modos e distintos lugares e, pela primeira vez, já no lugar de mediadores. O nosso trabalho era um dos canais de interlocução do TJA com a cidade.

Anos depois, trabalhando como produtores externos, estabelecemos uma outra relação com a instituição, então dirigida por Oswald Barroso, o primeiro gestor pós-restauro 1989-1991. Em 1997, nossa relação com o TJA se dá como prestadora de serviço na área de assessoria de imprensa. Um trabalho que nos vincula à direção da instituição, então a cargo de Maninha Morais. Colaboramos também nas áreas de produção e projetos. A partir de 1999, na gestão de Fernando Piancó, seguimos no núcleo gestor até 2002. Data de 2001-2002 nossa participação no Projeto Porão¹⁸, que vai se constituir, também, em campo de observação de como lidamos com o público, nós trabalhadores e instituições culturais. O Projeto Porão foi nosso objeto de pesquisa no mestrado em Sociologia realizado na Universidade Federal do Ceará. Voltamos ao TJA em 2007 e, desde então, compartilhamos a direção da instituição com Silêda Franklin como diretora administrativa. É o que nos leva ao Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste e ao TCC aqui apresentado.

A convivência com professores e colegas do Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste; as disciplinas, aulas e leituras; as imersões em equipamentos e instituições culturais de um programa que se executa, ele próprio, em itinerância; essa composição a nos provocar com deslocamentos e mudança de lugar, não só físico, ampliou o nosso entendimento de como, em nossas práticas de trabalho, de certo modo institucionalizamos um *não-saber* sobre público, no sentido de plateia para as artes, mas também no sentido de vida em comum. E com ele operamos.

¹⁷ Jacílio Saraiva Jr. e Dora Freitas. Fizemos Comunicação Social com habilitação em Jornalismo na Universidade Federal do Ceará – UFC.

¹⁸ Projeto Porão: realizado entre maio de 2001 e dezembro de 2002. Consistia em sessões artísticas no porão sob o palco principal, sempre às sextas-feiras, e, quase sempre na madrugada. Era uma ocupação do espaço depois da programação regular. Dedicava-se à experimentação e usufruiu da atmosfera de escola que vivia, então, o TJA, sediando, além do Curso Princípios Básicos de Teatro, criado em 1991 e ainda em cartaz, o Colégio de Direção Teatral, do Instituto Dragão do Mar, e o Colégio de Dança do Ceará.

Ao longo do curso, as questões postas sempre me remetiam a esse lugar que é o ponto de intersecção onde encontramos-nos todos - artistas, públicos, gestores, produtores e demais trabalhadores da área-, o lugar de público. Dai nosso desejo e insistência em seguir pela via do público, ainda que percorramos, no texto que se segue, mais suas veredas e atalhos. Como a desenhar passagens possíveis em paisagem tão vasta. A paisagem nos olha, diz o poeta Mário Quintana no poema “Forasteiro”.

“Hoje parece claro que a democratização cultural não é induzir os 100% da população a fazerem determinadas coisas, mas sim oferecer a todos – colocando os meios à disposição – a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas, o que é chamado de democracia cultural. (...) isso exige uma mudança de foco. Não se trata de colocar a cultura (que cultura?) ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura. A tomada de consciência desta realidade deve ser uma das bases de elaboração de políticas culturais, pois o público é o conjunto de públicos diferentes: o das cidades é diferente do rural, os jovens são diferentes dos adultos, assim por diante, e esta diversidade de públicos exige uma pluralidade cultural que ofereça aos indivíduos possibilidades de escolha.” (BOTELHO, 2001: 27).

...

Iniciemos, então, a visita ao TJA.

...

A visita guiada ao TJA¹⁹ é um relato que se constrói caminhando, em deslocamento, com paradas pontuais sugeridas pela ação do(a) guia, pela escuta e participação dos visitantes. Pode se realizar em até 30 minutos. A visita aqui proposta é um relato que se faz em deambulação por um TJA ocupado, povoado, habitado, fazendo-se a cada uso, ainda que tenha mais de 100 anos. É um José de Alencar em obra²⁰. Mais de vinte anos depois do

¹⁹ Visita Guiada ao TJA: de terça a domingo, pode ser feita em 40 horários. Durante a semana, às 9h, 10h, 11h, 12h, 14h, 15h, 16h e 17h; sábados, domingos e feriados, às 14h, 15h, 16h e 17h.

²⁰ Obras de conservação iniciadas em novembro de 2013. Ao longo da história do José de Alencar, obras e reformas se sucederam. A primeira, em 1913, para dotá-lo de energia elétrica. Há períodos em que permanece fechado aguardando reparos. Nos dois restauros (1973 – 1975 e 1989 – 1991), fica sem atividade artística. No segundo, recebia visitantes para ver a obra uma vez por semana. Nas obras realizadas desde 2007 (recuperação

segundo restauro, finalizado em 1991, e sem manutenção cotidiana, o TJA nos recebe feito canteiro de obras. Começamos o percurso pela cidade.

da coberta do palco e da cisterna, troca das cordas e fiação das varas de cenário e luz etc.), optou-se por não fechar o José de Alencar. Na obra em curso, usa-se o teatro de acordo com o andamento dos serviços de conservação.

I - O chão da Praça José de Alencar: sob um céu que não nos protege

A cidade de Fortaleza é a base física dos “Percurso Urbanos”, que o Centro Cultural Banco do Nordeste²¹ oferece ao público em sua programação. Em um ônibus como os que fazem o transporte público, grupos se constituem a cada semana e, durante três horas, percorrem a cidade seguindo linhas de apreciação e fruição sugeridas por um ou mais mediadores escalados pela curadoria de Júlio Lira, criador desse *brinquedo* de uso coletivo .

Como um dispositivo de intervenção urbana, os Percursos têm roteiro prévio, manejam recursos à primeira vista tão distintos quanto livros e leituras, trechos de relatos e narrativas já constituídos oriundos de suportes como o cinema e a música, descrição de objetos pessoais levados pelos participantes etc, mas se fazem, de fato, no passear, no deslocamento, no encontro em trânsito. Citamos aqui Muniz Sodré²² atualizando o sentido de comunicar. Para tanto, ele convoca as acepções primeiras da palavra: mais uma ação, menos um falar; um agir sobre um outro em regime de partilha; algo que se põe em comum. Muniz Sodré nos lembra: “a história põe e repõe as palavras”.

Em março de 2007, um dos roteiros dos Percursos Urbanos em torno do teatro como prática artística percorreu a cidade no rastro de Dioniso. Foi até o World Circus, armado a caminho do São Cristóvão, um dos bairros periféricos de Fortaleza, passando antes pela praça e pelo teatro José de Alencar, no Centro.

A praça fervilhava naquele sábado à tarde. À degradação do espaço físico, impunha-se uma vitalidade atordoante. À desordem da ocupação irregular pela feira, cujas centenas de barracas com estrutura de ferro haviam destruído o piso, ainda era possível se contrapor à ordenação da agenda comum de artistas de rua que, pelo menos nas duas décadas anteriores, recriavam ali um tempo em que as artes da cena não tinha espaço fixo para acontecer. Estávamos ali para vê-los em sua maestria de sedução e conquista de público.

²¹ Um dos mais de 30 equipamentos culturais localizados no Centro de Fortaleza. Cf. nota 23, na página seguinte.

²² Aula ministrada no Curso de Formação em Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, em Olinda, dia 24 de outubro de 2014.

O palhaço Colorau, o ventríloquo Rodrigo do Boneco, Quebra Côco, repentistas e cantadores²³, alternavam-se em apresentações cujos horários e espaços eram por eles definidos conjuntamente. Só isso tornava possível o uso comum do espaço, que vinha progressiva e aceleradamente sendo desfeito. O espaço passível de partilha há muito estava ameaçado. Uma degradação que comprometia os calçadões e as calçadas da região central, além das praças, paradas e terminais de ônibus. A potência de som dos pregadores de um Deus que nos parece surdo ainda subiria mais e mais, talvez por razões mundanas. As fontes distintas de música amplificada, proveniente dos bares e restaurantes instalados na praça, eram profanas demais. Não poderiam se elevar aos céus, que há muito já não nos protegiam. Nem precisávamos olhar o volume de lixo no chão com um *espaço aéreo* tão poluído.

Era uma travessia de alto risco chegar ao José de Alencar, aberto para visitação, e com rotinas próprias de trabalho em torno de uma programação artística a oscilar entre frágil e impotente para contracenar com o seu entorno, para convocar a cidade. A rua entre a praça e o teatro estava transformada em estacionamento, ocupada por motos e automóveis particulares, impedindo quaisquer fluxos; a calçada, pelo comércio equivocadamente chamado de ambulante, já havia desaparecido como tal. Dois anos depois, em 2009, a praça seria fechada para recuperação pela Prefeitura de Fortaleza a partir da intervenção do Ministério Público, por sua vez acionado conjuntamente pelas direções do TJA e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, vizinhos cujas janelas e portas das fachadas abrem para a praça.

A Praça José de Alencar seria novamente destruída pós-recuperação de 2009. A ocupação irregular das calçadas e ruas do Centro se intensificaria. Na área da cidade que concentra o maior número de equipamentos culturais²⁴, o que parece construção já é ruína, como na

²³ Colorau, Quebra-Côco e Rodrigo do Boneco, dentre outros artistas da praça, fizeram roda e se apresentaram em várias programações do TJA. Colorau é um mestre, um aprendiz-herdeiro do Mestre Zezito, também artista em itinerância por praças.

²⁴ São mais de 30 endereços, entre museus, espaços expositivos, bibliotecas etc. Em diferentes estados de uso e conservação, em sua maioria oferecem programação de acesso gratuito. O mais antigo é a Biblioteca Pública Estadual, já no que chamamos Centro Expandido, quando a região faz fronteira com a Praia de Iracema. O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura foi erguido na vizinhança da biblioteca, que está fechada desde janeiro para obras de recuperação, até hoje não iniciadas. A biblioteca é um dos equipamentos vinculados à Secretaria da Cultura do Estado, como o TJA, Arquivo Público, Museu do Ceará, Sobrado Dr. José Lourenço e, em reforma, o Cine São Luiz, todos na região central da cidade. Só o Museu da Imagem e do Som – Mis, também uma *casa* da Secult, está na Aldeota. Desde 2012, a Secult está sediada no Centro, nos altos do Cine São Luiz. Só o Dragão do Mar tem um modelo de gestão distinto, mantido pelo Governo do Estado – Secult por meio de uma

música de Caetano Veloso²⁵. Saber que Colorau, Quebra Côco e Rodrigo do Boneco já não fazem mais roda na praça nos diz de uma terra devastada cuja ocupação predatória se sobrepõe à possibilidade de uso comum.

Anos depois, já em 2014, aluna do Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, participamos de uma aula da arquiteta e urbanista Márcia Sant’Anna sobre o leque de questões em torno do se convencionou chamar patrimônio. Percorremos com ela os movimentos que geraram o que vamos resumir aqui como políticas do patrimônio ou políticas para o patrimônio. Um percurso feito em sala de aula sobretudo a partir de documentos gerados em uma série de encontros balizadores da área.

Antes de percorrer conosco documentos como as cartas patrimoniais²⁶, por exemplo, Márcia já havia sinalizado: tratada por profissionais sobretudo a partir da atuação de órgãos designados para tal, de há muito se sabia que a chamada questão do patrimônio não teria mais sustentação sem a participação da comunidade à qual estivesse diretamente ligada, sem o envolvimento da sociedade civil. Ela já havia morado em Fortaleza, trabalhando na citada sede do Iphan. Disse-nos, a título de exemplo, como ela pensava a Praça José de Alencar em termos de patrimônio.

O que havia talvez de mais potente em sua fala era apresentar a Praça José de Alencar em caráter afirmativo, puxando pela abundância de vida ancorada na praça dos anos 90, que ela havia conhecido. Perguntava-se, e nos perguntava, como cuidar do que temos chamado aqui base física tendo em vista o seu patrimônio imaterial. Ela se referia aos artistas de rua que ali se apresentavam como portadores de saberes e práticas que davam à praça, pelo menos, um argumento para que dela se fizesse, por exemplo, um inventário para registro.

organização social, o Instituto de Arte e Cultura do Ceará – IACC. O IACC responde pela gestão do Centro Cultural Bom Jardim, no bairro homônimo, na periferia da cidade, Escola de Artes e Ofícios Tomás Pompeu, na expansão do Centro em direção ao bairro de Jacarecanga, e Escola Porto Iracema das Artes, criada em 2013.

²⁵ CD Circuladô, 1991.

²⁶ “As chamadas cartas patrimoniais são documentos – em especial aquelas derivadas de organizamos internacionais – cujo caráter é indicativo ou, no máximo, prescritivo. Constituem base deontológica para as várias profissões envolvidas na preservação, mas não são receituário de simples aplicação. Para elaborar uma leitura fundamentada do documento, suas formulações devem ser entendidas em relação aos postulados teóricos da época em que foi produzida e aos desdobramentos no campo”, em MUGAYAR KUHL, Beatriz. *Notas sobre a Carta de Veneza*. São Paulo: Anais do Museu Paulista, vol. 18, n. 12, p. 287 – 320, 2010.

Referia-se, também, induzimos, a fornecedores de serviços que pensávamos que desapareceriam na cena urbana, como sapateiros e engraxates; referia-se a vendedores de produtos como as flores de papel; referia-se às enghocas rolantes construídas para vender cafezinho; colocava em cena um mundo de relações tão miúdas quanto diversas, modos de ser e de viver eles também constitutivos do que chamamos cidade. Lembramo-nos, então, da lona de circo armada na praça, como uma ação do TJA, em junho de 2007²⁷. No segundo dia em cena, trabalhadores da praça, moradores das áreas mais próximas e passantes já traziam as crianças. Flores na erosão da paisagem.

O inventário citado em sala de aula como um instrumento a ser usado não para preservar a praça no sentido de mantê-la como tal, mas para tornar comum, pelo menos ao alcance de uma consulta, um conjunto de práticas e saberes que poderiam vir a ser extraviados, extintos, transformados ou não em outras práticas e saberes, migrantes ou não para outros espaços da cidade. É a compreensão da cidade como um bem público que nos parece uma compreensão cara - e rara - nos dias de hoje. A degradação em curso no Centro de Fortaleza se nos apresenta como uma espécie de pilhagem do privado sobre o público, com larga tradição no Brasil²⁸.

O Centro aqui referido diz respeito à área entre as avenidas Dom Manoel, Duque de Caxias e do Imperador, versões atuais dos bulevares que no século 19 redesenharam a cidade. Eram, então, os limites do núcleo urbano mais denso. Circunscreviam a Fortaleza propriamente dita, a cidade que vai desejar o teatro que viria a ser o TJA. O quarto limite, era o mar, que a cidade só incorporaria em sua paisagem urbana (DANTAS, 2002) muitos anos depois. Uma fronteira da qual já usufruía. Cruzando-a, navios traziam desde mercadorias de um novo tempo, como relógios de pulso, a solistas e companhias artísticas, passando por estruturas metálicas prêt-à-porter que o Ceará usaria em ponte, mercado e edificações públicas (CASTRO, 1987).

²⁷ O Circo do Palhaço Trepinha, em homenagem ao artista circense que trabalhou mais de 30 anos no TJA. Sob a lona, a programação fazia parte das comemorações dos 97 anos do TJA.

²⁸ RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

II – Algodão e ferro: trocas econômicas, trocas culturais

Nos porões de navios que levavam para a Inglaterra matérias-primas como a cera da carnaúba e o algodão viajou o ferro para erguer o teatro que, por sua vez, esperava-se, atestaria a modernidade da cidade, seu grau de civilização. Como a renda de bilro que compõe a paisagem do Ceará, a estrutura metálica do TJA também chegou por via marítima. Ambas, oriundas da Europa. Abertas, vazadas. Padrões que se repetem. Uma trama que se faz pelas alternâncias entre vazios e cheios. Um desenho que nos ensina a olhar, talvez, pelo que não se pode ver: a transparência do ar. A arquitetura metálica do TJA é, muitas vezes, invocada como *jóia*. Ouro e prata não floresceram no Ceará. O aluvião que fez brotar as rendas é o mesmo que fez surgir o TJA. O algodão é, aprendemos, o nosso *ouro branco*.

É um breve comentário que se pode fazer no pátio nobre do TJA, o pátio a céu aberto entre os dois blocos que constituem a edificação de 1910. Com a guerra da secessão, reduz-se a exportação de algodão dos EUA para a indústria têxtil da Grã-Bretanha, base da Revolução Industrial. O Ceará vai entrar no circuito de fornecedor de matéria-prima, usufruindo também da abertura dos portos do Brasil às “nações amigas”. O algodão cultivado no estado viaja até um destino único e, daí, é exportado. O destino único será Fortaleza. E isso marca a reviravolta no mapa do Ceará:

“O relacionamento direto do Ceará com Portugal começa em 1799, quando a Capitania, até então dependente de Pernambuco, ganha autonomia. Esse período corresponde à difusão do plantio do algodão como substitutivo à pecuária extensiva, que ficara abalada com as secas prolongadas de fins do século XVIII.”(CASTRO, 1987: 212)

Se dizemos que Manaus e seu Teatro Amazonas surgem da força econômica de seringais e da produção da borracha, como repetimos que São Paulo e seu Teatro Municipal brotaram das fazendas e do ciclo mais fértil da economia em torno do café, podemos dizer que a tessitura urbana que vai fazer de Fortaleza uma cidade relevante no cenário do Ceará se deve à cotonicultura.

“(...) o progresso estava relacionado com o longo período de bonança verificado entre 1845-1877, quando propriamente não ocorreram secas. Acrescente-se ainda o fato de que a Guerra da Secessão (1860 – 1865), nos Estados Unidos, tinha

possibilitado a ampliação das vendas do algodão brasileiro (...), beneficiando de modo direto o Ceará.” (CASTRO, 1987: 212)

A cidade vai se transformar²⁹. “Aformoseamento” e “embelezamento” são a tônica, repercutindo, por exemplo, na inserção de jardins nas praças, na urbanização da vila edificada no areal. Modificações no arruamento, serviços emergentes como a telefonia, iluminação e transporte públicos, por exemplo, redesenham a cidade. O Brasil se fazia mais urbano.

“A valorização da cidade como vitrine da civilização, exigindo a modificação dos espaços urbanos, incentiva o surgimento de novas formas que permitissem o conforto ou que favorecessem a exibição das classes dirigentes. Seriam, portanto, fatos consequentes tantos para a transposição de uma Europa belle époque [em italic no original] como a importação, pelos trópicos, da própria organização formal da arquitetura.” (CASTRO, 1987: 215)

Paris é o modelo de cidade a ser seguido.

“Desde fins do século XVII, por força de contingências políticas e sociais várias, dentre as quais a condição histórica de um estado de poder centralizado, sempre dirigido para as tradições de grandeur [em italic no original] aristocrática, a França (e particularmente sua capital) conseguira obter posição ímpar no contexto internacional, servindo de nação modelo, designadamente no campo da cultura e das artes” (CASTRO, 1987: 214).

Tomemos o José de Alencar, pois, como uma flor do algodão tecida em um dos novos materiais de edificação, o ferro. E o que dizemos das rendas, talvez possamos dizer do teatro:

“(...) A renda de bilros está tão intimamente ligada aos símbolos da cultura cearense que é também conhecida como renda da terra, renda do norte e até renda do Ceará [em italic no original], ainda que ocorram focos de sua produção em outros lugares (...).” (FLEURY, 2002: 17)

²⁹ PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: Reforma urbana e controle social – 1860/1930*. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2001. LIRA NETO. *O Poder e a peste – A vida de Rodolfo Teófilo*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1996. São leituras complementares. À Fortaleza frenética das transformações urbanas, acrescentamos a “cidade das areias”, para além do núcleo urbano, que o médico sanitário e escritor Rodolfo Teófilo (1853 – 1932) vai atravessar em campanhas de vacinação contra a varíola, mas também contra a malária e o cólera.

Mais:

“A renda também povoa o imaginário por sua delicadeza e por seu caráter ornamental, assim como representa a ostentação de luxo e riqueza.” (FLEURY, 2002: 16)

A estrutura metálica da sala de espetáculo, o teatro propriamente dito, constitui a fachada mais reproduzida do TJA. É à inscrição dela na nossa memória que recorreremos quando se fala no José de Alencar. É a ela que se busca, por exemplo, ao chegar à Praça José de Alencar indo ao teatro pela primeira vez³⁰. Passa pela exuberância da composição arquitetônica em ferro o título do TJA de bem tombado pelo atual Iphan³¹.

A parte da estrutura metálica mais reproduzida do TJA é a que se pode ver no pátio nobre. Mas ela se prolonga internamente na sala de espetáculo. É o que dá ao TJA, visto do palco em direção à plateia, uma fisicalidade *aérea*. Assim visto, o teatro parece suspenso.

³⁰ Ivone Soares da Silva, de Brasília, em visita ao TJA no dia 10 de outubro de 2014, conta-nos que discutiu com o motorista de táxi que a levou da praia ao Centro porque, chegando à Praça José de Alencar, e não ‘achou’ o teatro.

³¹ O arquiteto e professor Liberal de Castro é o responsável pelo processo de tombamento do TJA. Ele também é o responsável, junto com seus então alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFC, pelo projeto arquitetônico do TJA. A partir da edificação, eles desenharam o projeto. É também o arquiteto que acompanha o restauro realizado entre 1973 – 1975.

III - Dramaturgia de edifícios teatrais: breve relato sobre espaços cênicos

Em julho de 2014, a Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará - Osuece³² fez seu concerto mensal no pátio a céu aberto entre os dois blocos que constituem o TJA de 1910. A orquestra se organizou em um dos cantos do pátio, protegida dos ventos que anunciavam agosto pelas paredes do primeiro bloco, o do saguão e salão nobre, e a parede lateral que separa a edificação de 1910 do jardim instalado em 1975 e reinaugurado em 1991. O limite do espaço cênico era, ao fundo, uma das escadas em formato helicoidal de acesso ao salão nobre, nos altos do foyer, no primeiro bloco.

Ao ar livre e com maior possibilidade de movimentação do público, o concerto da última terça-feira de julho podia ser apreciado também das escadas de acesso aos pisos superior da sala de espetáculo, bem como das galerias que ligam a referida sala ao salão nobre, passadiços que cruzam pelos ares o pátio em suas extremidades. São prolongamentos da fachada de estrutura metálica até o primeiro bloco, em alvenaria.

O público, acomodado nos bancos de jardim para lá deslocados, em poltronas, cadeiras individuais e assentos coletivos, olhava, então, um TJA que, talvez, não costuma ver quando para o José de Alencar se dirige atraído por recitais e concertos. O formato original do TJA prevê dois espaços para essas atividades: o salão nobre, nos altos do foyer, e a sala de espetáculo com fachada metálica. A partir de 1991, a sala de espetáculo passa a ser também chamada de palco principal por conta da ocupação de outros espaços do TJA com atividades artísticas, como o jardim e o Cena.

O concerto aconteceu em meio às obras de conservação em andamento. Iniciados em novembro de 2013, os serviços de recuperação e manutenção se realizam com o teatro aberto ao público e atividades passíveis de adequação ao canteiro de obras. Em 2014, até 23 de

³² A Osuece é um projeto de extensão da Universidade Estadual do Ceará. Criada e dirigida pelo Prof. Dr. Alfredo Barros, seu regente-titular. Deriva de projetos anteriores também criados e por ele coordenados, desde 2009, como a Orquestra Contemporânea do Ceará. Mantém uma agenda de duas apresentações mensais no calendário fixo de recitais e concertos do TJA, ambas de acesso gratuito. Uma, de concerto sinfônico, na última terça do mês, às 19h30. A outra, concertos de câmara, no domingo anterior à última terça, às 17h. Dizemos que Osuece e TJA vibram no mesmo diapasão entre a precariedade institucional e a pujança de vida: são mantidos pelo poder público estadual, sem autonomia jurídica e orçamentos próprios. Não dispõem, teatro e orquestra, de um corpo funcional constituído e reconhecido nos organogramas das instituições / órgãos aos quais estão ligados, a saber Secretaria da Cultural e Pró-Reitoria de Extensão da Uece, respectivamente.

setembro, a entrada de público se concentrou na portaria do Cena, anexo à edificação histórica, na rua 24 de Maio, 600, induzindo a um percurso outro pelo TJA.

O Cena, como dito na introdução, é a realização, no espaço físico, da ideia de expansão do TJA para abrigar atividades de formação, um sentido de escola que atravessa sua história mas experimentado de um modo outro no período pós-restauro de 1989-1991. Se o jardim instalado em 1975 realizou o projeto de teatro-jardim anunciado em 1910, o Cena concretizou, ampliando-a, a compreensão do TJA como um lugar de formação.

Lembremos que ao longo do período que antecede a construção e inauguração do TJA, a ideia que lhe dava base era a de dotar a cidade de uma casa que pudesse receber *grandes* artistas, *grandes* companhias e *grandes* espetáculos que viajavam pela América do Sul, indo até a Amazônia Brasileira, uma vez que Belém e Manaus já dispunham de casas para recebê-los. Em sua maioria, os espetáculos excluía Fortaleza do roteiro justo pela ausência de, vale o mesmo adjetivo, um *grande* teatro. A ideia era, pois, dotar Fortaleza de um teatro que pudesse ensinar a cidade os modos civilizados³³. A ideia de formação então ligada diretamente à cidade, ao público, e não aos artistas. O Cena é a concretização da ideia de escola para formação de artistas. O percurso, pois, que se torna rotineiro ao longo da obra de conservação se inicia na rua 24 de Maio e coloca o Cena *em cena* para espectadores que não estão indo ao José de Alencar para atividades abrigadas naquele espaço.

A descrição do lugar do concerto relacionada ao lugar do público nos serve aqui como fio condutor para um formato de edificação teatral e de atividade cênica que, no Ocidente, é a referência quando tratamos de um e outro, ou seja, da atividade artística de caráter cênico e do espaço onde ela acontece:

“As práticas teatrais, vale lembrar, remontam à Grécia, ao culto do Deus Dionisos, realizado fora das cidades, no campo, nas clareiras das florestas, ao cabo de procissões muitas vezes envolvidas com excessos. Posteriormente, as manifestações transformaram-se em espetáculos profanos, pelo que pediram a feitura de edifícios abertos, com degraus lançados em torno de um vazio em círculo

³³ Vários autores lembram que solistas e companhias em circuito internacional já passavam por Fortaleza, usando o Teatro São Luis, e afirmam a necessidade da cidade ter um “teatro oficial”, de iniciativa do poder público. Cf. CASTRO, 2010; COSTA, 2007b.

(...), *espaço utilizado pelos coros e para danças, e destinado inicialmente ao sacrifício de animais*”. (CASTRO, 2010)

O “vazio em círculo” dos anfiteatros gregos era, então, denominado *orchestra*. Usamos o exemplo para invocar a larga experiência de tempo, as transformações das práticas e a dança dos termos e palavras que nos cercam, que nos fazem, que nos dizem o que somos, como somos feitos e o que fazemos com o que nos acontece. Não é o objetivo do nosso trabalho percorrer a trajetória do termo *orchestra* denominando um espaço físico e uma prática que a ele se incorpora, transformando-o em lugar cheio de sentidos, até chegar a designar as formações de músicos como as conhecemos hoje.

Mas se trata de um exercício de imaginação que podemos fazer lembrando, por exemplo, que a palavra teatro hoje usada tanto no sentido de linguagem artística quanto na compreensão de lugar onde ela se realiza como espetáculo, a palavra teatro se origina no grego *théatron* e designa, nos citados anfiteatros, o lugar de onde se vê, o lugar de onde se contempla (o verbo *theáomai* significa contemplar, ver). Ou seja, o lugar do público vai nomear toda a edificação teatral.

IV – Corra e olhe o céu

Em novembro de 2013, a Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho - Orcec³⁴ tocou no palco principal do teatro com parte do público acomodada nas cadeiras de palhinha e veludo do balcão nobre, frisas e camarotes, nos pisos superiores ainda em ordem. Outra parte – eram, em sua maioria, crianças e adolescentes - estava sobre esteiras na plateia, no térreo, já sem as 392 cadeiras de palhinha, retiradas para instalação do canteiro da obra de conservação que se iniciava.

A entrada do público ainda se dava pela portaria da rua Liberato Barroso, aberta para a Praça José de Alencar, também chamada de portaria principal, uma vez que a construção do Cena, posterior à finalização do restauro realizado em 1989 – 1991, originou uma outra entrada de público. O vazio da plateia - o piso térreo sem as cadeiras - modifica o José de Alencar. Remete-nos aos dias de baile de carnaval, mais comuns em teatros similares do que imaginamos (CONCESSA ARRAIS, 2000). Não surgem do nada, por exemplo, os concursos de fantasias carnavalescas de luxo em teatros como o Municipal do Rio de Janeiro. Não se trata de “licença poética” dos cineastas quando teatros similares aos referidos municipais e José de Alencar surgem nos filmes como salões de baile, carnavalescos ou não.

O lugar desejado no século XIX e inaugurado na primeira década do século XX não é apenas cenário para atividades tão diversas entre si quanto espetáculos de dança, música ou teatro – sem pensar na própria variação interna que os três “segmentos” podem abrigar. Assim como seus similares replicados em várias partes do mundo, o José de Alencar é cena. Invocado e usado como signo de prestígio e distinção social, ao longo de sua história, mesmo

³⁴ A Orcec foi criada em 1994 e, desde então, sediada no Cena do TJA. Como o TJA, é mantida pelo Governo do Estado por meio da Secult. Com uma diferença: até 2013, recebia recursos via projetos apresentados e gerenciados diretamente pela AACC, desde a contratação do maestro-titular aos músicos e demais profissionais, como arquivista e montador, à aquisição de material de uso comum, como estantes e partituras, passando pela contratação de solistas e maestros convidados. Desde seu primeiro ano de funcionamento, sempre com concertos gratuitos e já com uma agenda fixa no TJA, além de outras apresentações regulares, a Orcec se faz em intercâmbio com outras orquestras e formações musicais, com outras cidades e centros, no Brasil e no exterior. O modus operandi de orquestras – sejam sinfônicas ou filarmônicas – passa pelo intercâmbio regular e permanente, pelo ir-e-vir de solistas, maestros, regentes convidados etc. A ideia inicial era que fosse gradativamente ganhando corpo, não só crescendo em número de músicos, mas ganhando autonomia no que se refere à captação e geração de recursos para se manter. Entre crises e períodos de produção mais regular, realiza seu último concerto público em 2013. Desde então, está em processo de reorganização e de reestabelecimento de relação com a Secult. Desvinculada da AACC, busca outro formato para se tornar possível. Fez um só concerto no TJA em 2014, em julho.

hoje com a desqualificação do uso do entorno, cujo sobrevôo pela Praça José de Alencar já nos anuncia³⁵.

Vejamos como, oriundo de outra época, um teatro como o TJA traz esses elementos associados a prestígio e distinção social em sua forma arquitetônica. É um desenho de cidade que se explicita nos lugares de acomodação do público. Façamos uma rápida passagem pelos camarotes, que naquela última quinta de novembro receberam parte do público do concerto da Orcec. Era dos altos que eles olhavam para a plateia vazia. De lá, viram chegar crianças e adolescentes de um projeto social que trabalha com música. Do alto, viram como os recém-chegados olharam a sala³⁶ e, uma vez sentados sobre as esteiras, descobriram que era melhor deitar para apreciar o céu do TJA. Era melhor ver assim a profusão de pinturas ornamentais no teto da sala, *um* céu da cidade, uma inscrição como réplica do Cosmos. Quem chegava depois das crianças, escolhia a partir do que via: sentar-se, deitar-se junto com elas ou subir para pisos ainda com cadeiras. Os pisos superiores têm nomes e desenhos que os diferenciam entre si: no primeiro piso, frisas nas laterais e balcão nobre na parte frontal; no último piso, a torrinha, em alguns teatros também chamada poleiro, galinheiro ou céu; entre um e outro, o piso dos camarotes.

Os camarotes de teatros como o José de Alencar podem ser vistos como uma extensão, no espaço público, do espaço privado da casa. Têm desenhos distintos que nos permitem pensar, por exemplo, em variações em torno da possibilidade de instalar, no espaço público, extensões de espaços protegidos da casa familiar. Remetem à sala da casa familiar, mas também a sacadas, balcões, terraços suspensos com vistas para o espaço da rua.

Os camarotes se apresentam, por exemplo, como saletas com porta similar à de uma residência, com chave para abrir e fechar, como no Teatro Artur Azevedo, em São Luiz. Podem se destacar da ordem mais geral de camarotes seja pelo tamanho, uma espécie de salão em escala reduzida, seja pela localização, inseridos no próprio palco, como no Teatro de Santa

³⁵ Organizações como a Câmara de Dirigentes Lojistas de Fortaleza – CDL e empresas como o Sistema Verdes Mares de Comunicação realizam eventos institucionais no TJA. Lembramos da criação da Universidade Federal do Ceará, em 1959, em sessão solene no José de Alencar. Épocas e instituições de caráter distintos.

³⁶ No filme “Em busca da Terra do Nunca” (2004), de Marc Forster, vinte crianças convidadas pelo autor do espetáculo chegam ao teatro e ocupam distintos lugares na plateia e camarotes, em meio aos adultos. Como uma intervenção na recepção da obra, são elas que vão rir primeiro e *compactuar* com o bando de Peter Pan, cujo cachorro fala e as crianças voam. A chegada das crianças, a presença delas, interfere para que a obra seja apreciada no registro pretendido pelo autor.

Isabel, em Recife. E são usados para diferentes fins. Ver o que se passa no palco é apenas um deles.

Camarotes de teatros como o José de Alencar trazem elementos que os distinguem entre si e entre os demais lugares de acomodação dos espectadores, seja pela qualidade da madeira do piso ou o desenho ornamental com ela realizado, como no Teatro da Paz, em Belém; ou o espaldar mais alto das cadeiras, a faixa mais larga de tapete, um veludo brocado revestindo o estofamento, cortinas para regular o olhar e o ser visto, acesso mais fácil aos banheiros, caminho mais curto para chegar ao terraço ou ao café etc.

No José de Alencar, o desenho do ferro é mais elaborado no piso dos camarotes, econômico no da torrinha, além de ter, cada um, nome próprio. Títulos de livros de José de Alencar estão pintados na madeira. Senta-se no Senhora, Lucíola, O Sertanejo etc. Pode-se usar também o Discursos Parlamentares, como pintado acima do camarote destinado ao presidente da província, quando da inauguração do José de Alencar e, hoje, ao governador do estado. Tem o mesmo número de lugares que os demais, seis, em um espaço que é o dobro. As cadeiras têm braços, o estofado tem mais corpo. Corresponderia ao *ponto de vista do príncipe*, se levarmos em conta o desenho da cena a partir da perspectiva reinventada na Renascença, como aprendemos na escola. Lembra-nos de como teatros como o José de Alencar derivam de práticas como a de grandes casas senhoriais como lugar de apresentação artística. Lembramos aqui da cena do concerto no filme “Ligações Perigosas”³⁷. Quem canta no salão particular é o cearense Paulo Abel do Nascimento (Fortaleza, 1957 – Paris, 1992), cuja voz no registro dos *castratti* lhe abriu carreira internacional.

Vendo os camarotes como, talvez, uma espécie de sacada, lugar para ver e ser visto, onde se está entre conhecidos e, sob proteção, passível de exposição ao olhar estranho, remetemo-nos ao Teatro de Santa Isabel quando de sua inauguração, na Recife de 1850: “Elas [as mulheres] estavam no teatro, mas nos camarotes, acompanhadas do pai, marido ou irmão e só a partir de 1870 seriam admitidas na plateia.” (CONCESSA ARRAIS, 2000: 30). Até próximo geograficamente ainda que socialmente distante. Assim os camarotes foram inseridos nessas edificações teatrais que, via de regra, replicavam no desenho da sala um modo de dizer a cidade, de dizer-se cidade.

³⁷ De Stephen Frears (1988).

V - Um teatro banhado pela luz do sol

“É tipo 3D”, diz Frederico Patrício Campelo, interrompendo a fala da guia, sobre as pinturas ornamentais da sala de espetáculo do TJA. Ele tem 9 anos e visita o José de Alencar com dois primos, o pai e um tio³⁸. Pré-agendaram por telefone e, seguindo a recomendação, chegaram para a visita das quatro da tarde. É uma “hora mágica”, como se diz entre os que fazem cinema fora do estúdio. No jardim, a luz já não cega quem tenta olhar como Burle Marx pensava que se podia ver um jardim: como uma pintura efêmera. A vegetação compoendo com o céu, nuvens inclusas, a luz a irradiar gradação, criando sombras, como uma varredura lenta, a deslizar sobre a superfície e nos fazer olhar matizes e geometrias, adivinhando texturas e relevos.

Na sala de espetáculo, a luz das quatro da tarde também permite que o olhar descanse ou o olho, por ela favorecido, não se canse de olhar. Até por volta das cinco, é possível fazer a visita sem a necessidade de recorrer a qualquer iluminação artificial. É uma das especificidades do TJA. Talvez pouco dita, talvez a menos citada. Uma característica tão explorável : um teatro-monumento cuja sala de espetáculo é banhada pela luz do sol.

O José de Alencar contradiz, assim, a forma de seus similares. A relação convencional com esses espaços é, uma vez que se esteja na sala de espetáculo, a rua, a cidade, o mundo “ficam lá fora”. A sala dividida em dois espaços, o da cena e o dos espectadores, seria uma condição por excelência para oferecer um espetáculo que ocorre no palco, acionada toda a maquinaria cênica, com a plateia imersa no escuro. Só é visto o que está em cena.

A sala transparente do TJA nos oferece outras direções. Mesmo à noite, torna-se quase impossível o blackout que é condição *sine qua non* de teatros nesse formato. Durante o dia, a luz do sol inunda os dois espaços, o da cena e o dos espectadores. Mas não é só por isso que se vê, em espetáculos diurnos, espectadores capturados pelas pinturas ornamentais. O que seria um cenário a ser apreciado passa a ser experimentado como uma cena. Uma cena na qual se está imerso e, portanto, em ação, mesmo que não em movimento.

À noite dá-se o mesmo, de outro modo. As variações da iluminação cênica ou a passagem de veículos na lateral do jardim deixam vazar jatos de luz que projetam, em mini-sessões

³⁸ Visita realizada no dia 19 de julho de 2014.

instantâneas, fragmentos da ornamentação do teatro. As sombras do desenho do ferro, por sua vez, são, à parte, um teatro de sombras. “Vim pela primeira vez ao TJA quando eu era criança, aluna da Edisca³⁹”, lembra a atriz e bailarina Elane Fonseca, 27. “Eu era tão pequena que, sentada na plateia, meus pés não tocavam o chão. Eu tinha que ficar me esticando para ver melhor o palco. Mas nem me importei. O teatro era tão bonito que eu tinha muito mais coisa para ficar olhando do que tentar acompanhar o espetáculo”.

Poderíamos dizer que estamos em um teatro onde é quase impossível a experiência de uma única narrativa a cada vez. Esse teatro cheio de sol, mais de cem anos depois de sua instalação, talvez ainda não tenha de fato vivido a potência da especificidade de sua arquitetura. Sim, uma potência para ser usada. E não uma falha a ser corrigida, uma deficiência a ser compensada.

Em março de 2007, um espetáculo para criança, programado para a tarde, tinha especificidades técnicas que tornavam obrigatório o black out da sala. Cobriu-se com uma cortina de tecido preto toda a fachada metálica da sala de espetáculo. O TJA embalado como uma obra de Christo e Jeanne-Claude. Em 2011 e 2012, o TJA novamente ficou sem a transparência que lhe é característica. Já não se usou mais a cortina extensa do alto ao chão da fachada, cobrindo todo o corpo metálico. Só a parede de vidro foi revestida, e internamente, com tecido sintético (2011) e uma película protetora (2012) de aplicação e retirada menos demoradas do que a cortina externa total e o tecido sobre o vidro. É o que se usa novamente agora (2014), quando o Festival IberoAmericano de Cinema do Ceará, o Cine Ceará em sua edição 24, acontece pela terceira vez no TJA⁴⁰.

³⁹ Escola de Dança e Integração Social – Edisca, sediada em Fortaleza.

⁴⁰ Lembremos da intrínseca relação do cinema, nos seus primórdios, com os teatros como salas de exibição.

VI – Do palco dá para ver a rua: a cidade é cena

A transparência da sala de espetáculo *prolonga* o TJA. Dá para ver a rua estando no palco principal do José de Alencar. A arquitetura aberta da sala de espetáculo deixa ver o que se passa no pátio entre os dois blocos que compõem o teatro-monumento de 1910. Mais: cruza o saguão de entrada e deixa à vista “o espetáculo permanente e gratuito”⁴¹ do ir-e-vir cotidiano, rotineiro, na calçada, na rua e na praça em frente. Fazemos aqui um rápido registro de uma característica, se não de todo silenciada, talvez ausente nos relatos, nas narrativas, nos modos de dizer e contar o TJA, sobre o TJA.

Se pensarmos nos teatros que foram construídos no Brasil no mesmo período, como os já mencionados municipais do Niterói, Rio de Janeiro e São Paulo; os teatros de Santa Isabel (Recife), Amazonas (Manaus), da Paz (Belém), Artur Azevedo (São Luis) e São Pedro (Porto Alegre); se pensarmos nesses teatros, nesse tipo de teatro, trata-se de uma raridade a visão de maior alcance que o TJA oferece, do palco ao espaço externo da rua. Mesmo se contarmos com teatros cuja sala de espetáculo é antecedida por um pátio ao ar livre, como o Deodoro, em Maceió, a especificidade do desenho do TJA ganha relevo. O Deodoro não tem sala de espetáculos transparente, aberta, vazada.

A arquitetura transparente da sala de espetáculo do TJA o diferencia entre seus pares. Não é o único de sala “vazada”. Lembremo-nos da Ópera de Arame, em Curitiba, e do teatro do Centro Cultural Dona Lindu, em Recife, cuja parede de fundo do palco pode abrir para o espaço externo. A especificidade do TJA é, repetimos, em relação aos demais teatros que surgem no Brasil no mesmo período, construídos na região central das cidades, e em relação aos seus similares mundo afora.

Talvez pudéssemos dizer, a partir da ligação palco – rua, que o TJA oferece uma densidade outra ao desenho das outrora chamadas casas de ópera / casa da ópera. Talvez pudéssemos dizer, também, que além de um elemento que amplia nosso modo de compreender teatros similares, mas não iguais, quanto ao desenho espacial, ofereça também uma experiência outra de tempo. A regulação do tempo que nos foi proporcionada pela

⁴¹ Do fotógrafo Robert Doisneau (1912 – 1994) dizendo de como passou a vida tomado pelo espetáculo cotidiano que lhe ofereciam seus contemporâneos. Cito de memória.

eletricidade, e sua oferta de iluminação artificial de uso prático, corriqueiro, pode conviver, no TJA, com a regulação do tempo pela luz do sol.

Pensamos em cenas da história das edificações teatrais com teatros com mesas de jogos, compra e venda de comidas e bebidas, como em ilustrações de teatros da era elisabetana. O espectador sentado, em silêncio, no escuro e em relação frontal com a cena é apenas um dos modos de ser espectador. E o seu contraponto talvez não seja o transeunte que se coloca em estado de espectador ao ver um espetáculo de rua, na rua, durante um dia de sol. Os múltiplos lugares do público no TJA e a possibilidade de multiplicidade de ocupação desses lugares, acreditamos, dizem de uma potência, repetimos, talvez só precariamente experimentada.

VII - Reformas, restauros, obras de conservação: um teatro feito canteiro de obras

A entrada e saída de carga ainda se faz por uma escada de estreitos degraus, nos fundos da edificação, aberta para a Praça da República, no Centro de Belém. É uma das ‘questões delicadas’ experimentadas no dia-a-dia de teatros-monumentos como o Teatro da Paz, que não encontraram resposta satisfatória em restauros, reformas e obras de conservação. No TJA, uma plataforma deixa o palco acessível às cargas que chegam pelo estacionamento, nos fundos do jardim.

A plataforma existe desde o restauro finalizado em 1991 e torna possível que caminhões descarreguem material para espetáculos já à altura do palco. O que não é mais tão simples é o acesso dos veículos ao teatro. Temos hoje veículos de dimensões e com capacidade de manejo então inexistentes no começo dos anos de 1990. Eles até passariam nas ruas do Centro, mas não há espaço para manobra. Mesmo nos horários de circulação permitida para veículos de grande porte, a saber das madrugadas ao amanhecer, não é possível equacionar “os dias de hoje” com “o velho teatro”.

Em Porto Alegre, o São Pedro foi crescendo nas laterais e fundos, agregando área de lazer e convívio com restaurante e um serviço de estacionamento que se integram à vida da cidade, e não só do teatro. No restauro mais recente, o Municipal do Rio de Janeiro incorporou uma plataforma móvel para facilitar entrada e saída de material de cena. A porta que dá acesso à plataforma dá para uma rua estreita, de uso igualmente restrito. A atualização do Municipal do Rio levou o serviço de bilheteria para um prédio vizinho, integrado às rotinas administrativas do teatro por uma passarela aérea. As bilheterias estão no térreo. A elas se chega pela rua dos fundos do teatro, a mesma rua estreita da porta em diagonal para entrada e saída de carga. Detalhes quase invisíveis ao público que dizem respeito aos usos e ocupações dos espaços.

A necessidade de criar ‘anexos’ perpassa a história recentes desses teatrões. E encontra soluções como a do TJA, cujo Cena foi anexado à edificação histórica e a ele se pode chegar facilmente, além de ter entrada independente. Teatrões também modificaram suas áreas de bastidores, como o José de Alencar fez no restauro que terminou em 1991. São modificações com tempo de uso limitado, sabemos. Novas práticas, novas tecnologias, novos modos de

pensar e fazer exigirão uma maior plasticidade desses teatros para funcionamento à altura da potência que têm.

O restauro realizado entre 1973-1975 deu ao TJA o jardim. Enfim se realizava o teatro-jardim anunciado no começo dos anos de 1900. Além de recuperar a estrutura física, restituiu-se, então, o desenho da sala de espetáculos de 1910, com o retorno das cadeiras de palhinha que haviam sido trocadas por cadeiras de madeira com espaldar e assentos estofados de plástico verde. O segundo e último restauro, realizado entre 1989-1991, desenhou o atual TJA. O paisagista Roberto Burle Marx (1904-1999) faz um novo projeto de jardim, a estrutura foi recuperada, com intervenções no teatro de 1910, como a inserção do vidro transparente na fachada metálica, até então totalmente aberta, tornando possível, por exemplo, a climatização da sala.

As tensões dos campos cultural, político e social atravessam reformas e restauros, obras de conservação e manutenção. O diretor inglês Peter Brook, referindo-se à arte teatral, diz que toda questão técnica é uma questão estética⁴². Talvez possamos aplicar a fala aos teatros-monumentos transformados em canteiro de obras, compreendendo que questões estéticas (RANCIÉRE, 2010) são passíveis de elaboração, construção e desconstrução nos mesmos campos.

Quando o TJA entra em obra em 1913 para receber a iluminação através da energia elétrica, não era só o combustível a gás que estava sendo trocado. O que chamamos TJA talvez seja uma série - não no sentido de sucessão, mas de múltiplo e multiplicidade - de experiências de vida em comum que dão densidade e robustez, mas também fragilidade e vulnerabilidade à vida da edificação e da instituição. Ou que nela se expressam. O mundo social manifesto em força, vigor e graça, mas também penúria e dismantelo.

Longe de possíveis consensos, o teatro que recebemos como herança, que aprendemos a apreciar como arquitetura, que experimentamos com nossas práticas, que se faz com elas (e apesar delas), que inventamos com nossos usos (e que pode nos inventar), é pensamento em ação com um desenho sólido de cimento e lágrima, como na canção de Chico Buarque,

⁴² BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1970. Em 2008, o TJA realizou o seminário “A Construção da Cena: A técnica como uma questão estética”, reunindo grupos do Ceará com o coletivo paraguaio Hara Teatro Danza, de Assunção.

cenário e cena das disputas, do jogo de forças, do construir e desconstruir o mundo social (BOURDIEU, 2001).

O segundo (1991) jardim de Burle Marx pode ser posto em suspensão tanto quanto o primeiro (1975). Desenhados, executados, concretos, e tão passíveis de desaparecimento como o primeiro. Quando da publicação de “(nomes corretos da plaqueta e do livro sobre o jardim do TJA), os pesquisadores não encontraram uma só imagem do jardim em *funcionamento pleno* com sua fonte e lago. A obra de conservação em andamento no TJA ainda não contemplou a recuperação do projeto de jardim que, vivo, não cessa de mudar e requer, tanto quanto o monumento edificado, manutenção cotidiana.

VIII - Um teatro que se amplia com um jardim

Em 1991, quando da reinauguração do TJA pós segundo e mais recente restauro, o realizado entre 1989-1991, o maestro Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) regeu na calçada do teatro a orquestra formada com os operários da obra produzindo música a partir dos seus instrumentos de trabalho. A praça estava em festa, com brinquedos e folguedos como bumba-meu-boi, reisado, pastoril e quadrilha junina. Nos anos seguintes, os aniversários do TJA visitariam a praça da reinauguração. Brinquedos e folguedos a ir-e-vir da praça ao teatro.

Os dois cartazes de divulgação da obra de restauro traziam, cada um, imagens que ainda reverberam: o cartaz retangular, em preto & branco, reproduz a fachada metálica da sala de espetáculo ‘coberta’ por andaimes com operários, mestres de obras e técnicos do TJA. Então secretária da cultura, Violeta Arraes está lá, em meio ao vazio do desenho do ferro, o mesmo tantas vezes escolhido pelos visitantes para fotos que vão compor o acervo portátil que construímos, com suporte material e imaterial, como uma ficção individual a dizer do social que nos inventa. No outro cartaz, retangular, horizontal e colorido, refulge o TJA tantas vezes reproduzido: a sala de espetáculo com fachada metálica. O refulgir não é um jogo de palavra. Estalando de novo, o teatro brilha: ladrilhos, madeira, ferro, vidro.

Sobrepomos uma multidão à imagem do segundo cartaz e, ao atravessar o tablado onde há pouco os operários faziam música, cruzar o saguão e chegar ao pátio, temos o José de Alencar que vamos ver pela primeira vez – mesmo que já o frequentássemos. Há uma multidão colada à imagem do teatro vazio. No pátio, nos gradis e nas passarelas, artistas cênicos esperavam o público. Tão logo se abriram as portas do teatro, tornamo-nos uma multidão, como uma multiplicação das máscaras dos atores. Uma multidão impressa no teatro fundido na Escócia; o teatro de maquinaria cênica a nos remeter às amarrações de cordas das embarcações que redesenharam o mundo nas chamadas grandes navegações; o teatro construído em nome de uma Fortaleza “civilizada” e “moderna”, uma Paris em chão tórrido; o teatro que ali se apresentava como uma possibilidade de outrar-se que, talvez, pudéssemos interpor hoje ao modo de pensa-lo como uma “jóia” e, a praça em frente, como a matilha que o ameaça. Uma orquídea na lama.

...

“Aqui a vida floresce”, diz Adelar João Piazzetta, coordenador da Escola Nacional Florestan Fernandes, na abertura da I Conferência Internacional Vozes de Nuestra América⁴³. Ele fala no palco a céu aberto do jardim, tendo ao fundo os mais de 12 metros da thumbergia, uma espécie de *cascata verde* também dita *ciclorama natural*. O ciclorama é um dos recursos do chamado palco principal do TJA, uma tela branca suspensa em uma das 32 varas de cenário e luz da caixa cênica. A thumbergia está entre os mais de 50 tipos de plantas que Burle Marx usou para compor o segundo jardim do José de Alencar, o inaugurado em 1991. O jardim era uma das novidades que veríamos na reinauguração do TJA, o dia que começou com os brincantes na praça e a música inédita das ferramentas dos operários em formação orquestral na calçada.

Há quem procure no jardim os exemplares de Pau Brasil. Nisso coincidem visitantes estrangeiros e crianças e adolescentes em grupos escolares. Há quem se surpreenda ao encontrar Jucá e Pau-Ferro, da vegetação da caatinga. Ou vendo pela primeira vez um cajueiro em um jardim, logo ele que se pode ter no quintal. Os três oitis são mais velhos que o próprio teatro. Presume-se que tenham a idade dos oitis da praça. As jiboias enroscadas nos oitis, que aprendemos como *simbiose* ou *parasita* mesmo, Burle Marx nos deixa, talvez, como uma amostra dos acordos e ajustes em nome da vida. *Estranhos*, talvez, mas tornam possível a vida para um e outro.

O jardim aberto naquela manhã de 26 de janeiro de 1991 era um novo jardim para um teatro que se pretendia outro também. Sem o espelho d’água e a fonte do projeto de jardim inaugurado em 1975, o jardim atual é uma composição em torno de um vazio. Como o rendilhado da ferragem, vazios que vamos ver esvaziar e encher, móvel ainda que fixo. Espetáculos ocupam o jardim em formatos que também nos lembram os de rua, quando o corpo do espectador, literalmente, define o espaço da cena.

O palco construído é da ordem do acaso. Lembremos que a restauração finalizada e celebrada naquele 26 de janeiro é o processo que vai criar as condições de climatização da sala de espetáculos, do porão e bastidores e do salão nos altos do foyer, o primeiro dos dois

⁴³ Uma realização da Escola Nacional Florestan Fernandes em conjunto com a Universidade Federal do Ceará, com apoio do Governo do Estado do Ceará e da Prefeitura de Fortaleza. Aconteceu de 22 a 26 de outubro de 2008 em torno do tema “Cultura – Política e pensamento crítico: América Latina e Caribe”. Ocupava o TJA simultaneamente à Bienal Internacional de Dança do Ceará que, dedicada à dança contemporânea, desde 1997 programa espetáculos e atividades de formação. Ambas, conferência e bienal, de acesso gratuito.

blocos que compõem o José de Alencar. O palco no jardim é a solução encontrada para incluir bem na nova cena a *sobra* da cisterna construída para abastecer a edificação de 1910 e o Cena, cuidar do jardim e alimentar a nova casa de máquinas – outra vez a imagem de navios e embarcações – a do sistema de ar condicionado. O lençol freático do Centro é muito próximo do solo. A cisterna está acima dos caminhos d'água invisíveis na cidade. O palco que vemos no jardim tem uma cisterna no seu subsolo e, nos fundos, a casa de máquina do sistema de condicionamento de ar.

Quando a cortina se abre na sala de espetáculos, tem um frio a mais vindo do palco em direção à plateia. Além da cortina de vidro instalada do chão ao teto em ângulo que preserva a transparência da sala, o ar condicionado se tornou possível por chegar à sala pelo chão e pelo teto, em passagens mínimas, gerando pouca umidade e ruído. O *vapor de gelo* gerado na casa de máquinas percorre a tubulação e esfria a sala. O vapor é a água da cisterna, sobre a água que corre, invisível, no subsolo da cidade, levemente solidificada com o uso de substância química.

O jardim talvez não seja o pedaço *natureza* no teatro *artifício*. São, ambos, artifício-artifício. Em um e outro, a vida sendo forjada em epifanias cotidianas. Música vinda da máquina de serrar acionada pelo carpinteiro seguindo uma partitura que, fora dali, se torna impossível. O jasmim manga a perfumar a hora em que o dia vira noite. O espetáculo que, todo dia, começa e termina, a nos dizer da finitude com uma sabedoria outra que a do jardim. Ao longo do dia, a miríade de verde nasce e morre. As folhas caem em silêncio mas o gavião faz alarde. Com a expansão da cidade, provocando desmatamento e aterramento de rios, lagos e lagoas, gaviões desalojados chegaram ao Centro. Predadores, a ação deles diminuiu o coro e a orquestra de passarinhos no jardim.

Um dos usos do jardim é o *fazer nada*. *Jogar o tempo fora*, como dizemos, parece-nos, talvez, dos usos possíveis do TJA, o que mais levanta suspeita. Comerciantes dormindo no intervalo do trabalho ou jogando dominó, casais de namorados, os próprios trabalhadores do teatro em momentos de descanso. Que ordem do mundo está em jogo quando consideramos *natural* ir a um equipamento cultural para ver espetáculos mas algo em nós se opõe a quem

esteja ali para usar o banheiro⁴⁴ ou o bebedouro? Isso em uma cidade cujos espaços públicos não oferecem mobiliário e serviços básicos.

Burle Marx tratava jardins, praças e parques como espaços educativos, conta-nos a arquiteta e paisagista Fernanda Cláudia Lacerda Rocha⁴⁵. Uma escola para o exercício de compartilhar espaços, de aprender o convívio social. Talvez o aprendizado maior de Burle Marx na Alemanha, ela nos diz, seja o de ter visto as plantas em composições, os modos como, incluindo as nativas do Brasil, estavam postas no jardim botânico de Berlim.

⁴⁴ O bailarino Felipe Araujo, 26 anos, conta e reconta como se iniciou no *mundo das artes*. Morador de um bairro na periferia de Fortaleza, estava no Centro e precisava usar um banheiro. Entrou no TJA, leu cartazes expostos e acabou se inscrevendo no Curso Princípios Básicos de Teatro – CPBT.

⁴⁵ Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Fortaleza – Unifor, guiou várias visitas guiadas ao jardim do TJA. Referimo-nos aqui às visitas em junho de 2007, no âmbito da programação de aniversário do José de Alencar; com o arquiteto e professor Ricardo Beserra, em agosto de 2009, nas comemorações do aniversário de Burle Marx e lançamento do Laboratório da Paisagem, constituído por pesquisadores da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Universidade Federal do Ceará – UFC.

IX – Palco, picadeiro, tablado, terreiro: usos e ocupações

Os bailarinos cearenses Felipe Araújo e Henrique Castro⁴⁶ dançam “É carona...” no pátio, quando da II Virada do TJA realizada em junho de 2012, por ocasião do aniversário de 102 anos da instituição. É um trabalho de curta duração, menos de 15 minutos, criado a partir da experiência dos dois viajando de carona. O *à beira do caminho* passa a ser delimitado pelos corpos dos espectadores. Lugar de passagem, o pátio se torna lugar de permanência. Dois anos antes, em 2010, uma trapezista da Cia. La Belle Zanka⁴⁷ fazia lá suas evoluções, suspensa no gradil de uma das passarelas. Em 2008, a palhaça de rua Maku Jarrak⁴⁸ armou no pátio a roda para uma sessão de *maravilhas*, quando vimos a estrutura metálica do TJA replicada na esfera de vidro que a artista fazia dançar em seus braços.

No pátio, cem pessoas sentadas em grande círculo tomam champanhe e fazem um brinde à aniversariante, Nastássias Filíppovnas⁴⁹. A festa vai sair do tom de comemoração antes de se findar a primeira taça. O fogo que fará arder uma casa – em miniatura - não é a única força de destruição e renovação acionada. A sordidez de que somos capazes, nós os humanos, encontrou na arquitetura a céu aberto do José de Alencar um campo para brotar como surge na literatura de Dostoiévski: capaz de florescer em qualquer lugar, como a poesia; artifício possível de chegar a requintes de elaboração que, como disse um artesão de Pernambuco sobre a maravilha que ia fazer brotar da matéria-prima em suas mãos, ao final vai parecer “nascida” e não “feita”⁵⁰. A cena ocorre depois das nove da noite e faz parte do espetáculo “O Idiota”, que começou três horas antes, às 18h, e seguiria até a madrugada. Não vamos nos deter na dramaturgia que a Mundana Cia de Teatro encenou. As descrições aqui iniciadas talvez possam operar como imagens fulgurantes a compor novas memórias sobre o TJA.

⁴⁶ Ex-alunos do Curso Princípios Básicos de Teatro, sediado no TJA, e Curso Técnico em Dança, desde 2013 abrigado na Escola Porto Iracema das Artes.

⁴⁷ Criada e dirigida por Margot Carrière, em Lyon, França. Veio ao Ceará para apresentações no Festival dos Inhamuns – Circo, Bonecos e Artes de Rua (2006), na região de mesmo nome, e no Zona de Transição – Encontro Internacional de Artes Cênicas do TJA (2009 e 2010).

⁴⁸ Com o também palhaço Chacovachi, ambos de Buenos Aires, veio para o encontro O Riso da Cena, realizado pelo Theatro José de Alencar.

⁴⁹ Segundo a tradução de José Geraldo Vieira do livro de Dostoiévski. *O Idiota*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

⁵⁰ COIMBRA, Sílvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. *O Reinado da Lua - Escultores Populares do Nordeste*. Recife: Centro Cultural Banco do Nordeste, 3. Edição, 2009.

“O Idiota”, apresentado como uma novela teatral, tinha duração de mais de 7h, com intervalos. Da calçada ao porão, com cenas também no jardim, Teatro Morro do Ouro e Praça Mestre Pedro Boca Rica⁵¹, fazia uma travessia pelos espaços da edificação de 1910 conduzindo o público por um José de Alencar que se atualiza, talvez, a cada uso, a cada ocupação. Talvez possamos dizer que haja um momento na vida dos teatros que são monumentos em que esses teatros precisam fazer escolhas. Ou épocas distintas colocando novas questões que exigem um reposicionamento de instituições culturais, sobretudo as artísticas. Se não uma resposta⁵², uma acolhida⁵³.

Desde a reabertura do TJA depois do segundo restauro, o finalizado em 1991, cresce a prática de ocupar cenicamente espaços que não foram criados para esse fim, bem como experimentar outros usos daqueles espaços. O restauro, repetimos, ampliou não só a geografia do José de Alencar, mas deu passagem, mais ou menos referendada pelas gestões que se seguiram, a usos pouco ou até então não praticados na edificação de 1910 e na sua expansão física (jardim e Cena).

No porão do TJA, o ator cearense Silvero Pereira fez uma série de sessões do solo “Uma flor de dama”⁵⁴ antes de transformar o espetáculo em âncora do Cabaré da Dama. O bar que abriga o monólogo de vida e morte de um travesti com um *boy* imaginário enquanto toma a última cerveja da noite, motor da cena do solo, ganha materialidade em mesas, cadeiras,

⁵¹ Espaços do Cena.

⁵² SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna – Intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2. edição, p. 10, 2000: “São perguntas que servem para assinalar um problema, mais do que para encontrar sua solução. Os problemas que enfrentamos de fato não têm, como nunca tiveram os problemas sociais, uma solução inscrita em seu enunciado. Trata-se antes de perguntar para *fazer ver* [em italic no original] do que para encontrar, de imediato, um plano de ação. Não são perguntas sobre *o que fazer* [em italic no original], mas sobre *como armar uma perspectiva para ver* [em italic no original]”.

⁵³ Notas da palestra de Moacir dos Anjos Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estado do Nordeste, Módulo V, realizado em Aracaju. A partir da experiência de gestão de museus de arte, o curador colocava questões que o estatuto da arte contemporânea, por exemplo, traz para a cena. Exemplo: como operar com reserva técnica e conservação quando se trata de obras que são instalação? Como escolher entre o risco (desde captação de recursos à mobilização de público etc.) de trabalhar com artistas emergentes e a realização de exposições de artistas já consagrados? Quais desafios estão postos hoje para gestores, apresentados como opções gerenciais ou de agenciamento institucional e correm no fio da navalha de questões artísticas? Que formato de gestão pode operar com melhores resultados juntos aos desafios que a produção, a circulação, a difusão e o consumo / recepção / fruição artística estão redimensionando?

⁵⁴ Inspirado no conto “Dama da Noite”, de Caio Fernando Abreu. O formato cabaré é daí derivado. Com o crescimento do público, restringe-se o uso do espaço: permanece o consumo de bebida, feita durante a sessão, e fica proibido fumar.

bebida e fumo no cabaré que vai receber artistas convidados em sessões de não menos duas horas de duração sob o palco principal.

...

A Grande Guerra sob a ótica das mulheres é nervo que faz vibrar o espetáculo “Cenizas”, do coletivo Hara Teatro Danza, com sede no Centro de Assunção. Grande Guerra é como os paraguaios dizem o que no Brasil estudamos na escola como a Guerra do Paraguai. Encenado em 2010 no TJA, acolhia o público no miolo da cena: cena e plateia juntos no palco principal, então transformado em uma caixa preta, com as cortinas fechadas, tornando invisível a sala de espetáculos propriamente dita da edificação de 1910. É um uso regular no TJA, trazendo para o José de Alencar espetáculos que ‘normalmente’ não poderiam lá ser encenados. O uso está em curso desde 1992, quando o Odin Teatret apresentou o solo “El castillo de Holstebro”, de Julia Varley com direção de Eugenio Barba.

O formato abriu a possibilidade de ter mais obras do Ceará exibidas na sala principal do TJA. O diretor e pesquisador cearense Marcelo Costa é contra. Ele diz que o teatro é para ser usado “como ele foi feito”. Talvez esteja certo. No livro “Teatro em primeiro plano”, Marcelo Costa nos lembra logo na primeira página que só em 1915, cinco anos depois de sua inauguração, o José de Alencar apresentou um trabalho de “grupo da terra”⁵⁵. A amplitude da caixa cênica do TJA – ainda pequena para receber determinadas montagens – oferece recursos que outros espaços no próprio teatro não dispõem. O pé direito da Sala de Teatro Nadir Papi Saboya⁵⁶, do Cena, não torna possível a encenação de “Orlando”, que o grupo cearense Expressões Humanas mostrou no palco principal no modelo que chamamos *abracadabra*. É uma referência à palavra mágica, a dizer que o formato expõe ao público os modos de fazer da caixa cênica. De fato, mágica. A legião de trabalhadores dos bastidores, quase sempre invisível, torna-se visível em sessões *abracadabra*. De acordo com o espetáculo, dá para ver os técnicos em ação, e apresentar, antes ou depois da sessão, a caixa cênica ao público. A mágica é *trabalho*.

...

⁵⁵ COSTA, Marcelo. *Teatro em Primeiro Plano*. Fortaleza: Casa da Memória Equatorial, 2007b, P.11

⁵⁶ Uma das quatro salas de estudos e ensaios do Cena. Usada também como sala de espetáculo.

O salão nobre, nos altos do foyer, recebeu a exposição que documentava as Dionisíacas, série de quatro espetáculos, mais de quinze horas em cena, artistas e público, em quatro dias festivos do Teatro Oficina no TJA. O salão nobre tem dois rostos pintados no teto em meio à sua ornamentação pictórica: José de Alencar e Carlos Gomes. O escritor que vai nos legar algumas narrativas constituintes do país como nação. O segundo, o compositor e maestro que vai transformar em música o libreto feito a partir de um dos livros do primeiro. “O Guarani” não é citado em meio aos demais que dão nome aos camarotes no TJA. Com “Iracema” – nosso mito fundador? A mãe de Moacir, filho do Guerreiro Branco, o estrangeiro -, “O Guarani” está no teto, na placa exposta na boca de um animal mitológico, acima do painel da boca de cena ao Ceará, o que apresenta o escritor sendo coroado diante de personagens dos seus livros⁵⁷.

Na temporada das Dionisíacas, o palco desliza sob a boca de cena. Ele foi prolongado em passarela rumo à plateia, esvaziada de sua função convencional com a retirada das cadeiras. Uma vez na sala de espetáculo, tudo é cena em um teatro no qual se pode girar, artistas e público, 360 graus. Os bárbaros chegaram e, como na imagem de Fortaleza no desenho improvisado por um governante de outrora⁵⁸, os bárbaros não estão vindo de fora. O espectador que em um teatro à italiana fica separado da cena e tem dela uma visão frontal, emerge agora nos quatro cantos do teatro. Sai de cena o espectador em silêncio, na sala escura que, repetimos, é construção recente. Para estar n’O Banquete, um dos quatro espetáculos encenados, cada um de nós, na plateia, somos acionados o tempo inteiro. Concretiza-se o comum citado por Muniz Sodré no início do texto. Há uma ação em curso, que as operações da memória podem imprimir no TJA, expandindo-o, talvez.

Quando José Celso Martinez Correia, diretor do Teatro Oficina, vai ao Iphan apresentar, ainda verbalmente, o projeto de encenar as Dionisíacas no TJA, em janeiro de 2011, talvez estivesse se realizando uma mediação que nos ultrapassa. O *Quarup* eletrônico na casa de ópera abriria passagem para uma compreensão outra do TJA.

⁵⁷ Liberal de Castro continua a estudar o painel, ampliando a descrição apresentada na citada conferência de 2009 no TJA.

⁵⁸ Uma maquete foi desenvolvida a partir do desenho da vila feito em 1726 pelo capitão-mor Manoel Francês. de ano, e pode ser vista no Museu do Ceará, um dos citados equipamentos culturais do Centro de Fortaleza. No desenho e na maquete, dos canhões expostos na fortaleza que deu nome à cidade, o de maior alcance estava voltado para a própria vila. E não para o mar. O ataque mais temido, e mais provável, era dos povos indígenas que já estavam no território quando os europeus chegaram.

10 – Considerações finais

“O Ponto” é um solo da palhaça Gardi Hutter, de Zurique. O segundo que ela apresentou no TJA. O primeiro foi “Joana D’Arc”. O personagem de Gardi era “ponto”, no tempo em que os teatros trabalhavam com um profissional assim nominado, invisível ao público e que dava as deixas do texto aos atores. O personagem de Gardi vive ainda no porão do velho teatro em que trabalhou – e são muitas as histórias de moradores em velhos teatros⁵⁹ -, esperando ser chamada para o próximo ato. No *novo tempo* que está em cena, sequer alguém lembrou de avisar ao “ponto” que ele não vogava mais. Ele leva muito, muito tempo, para compreender a mudança.

Em “A Miséria do Mundo”, Bourdieu nos chama a atenção para as “relações entre as estruturas do espaço social e as estruturas do espaço físico”⁶⁰. Em “Contrafogos”, diz de como ele e demais pesquisadores encontraram “(...) muitas pessoas (...) mergulhadas nas contradições do mundo social, vividas sob a forma de dramas pessoais”⁶¹.

Em “As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas”, Isaura Botelho nos diz: “(...) Hoje é o financiamento de projetos, tomados isoladamente, que assumiu o primeiro plano do debate (...), o que requer uma avaliação criteriosa”⁶².

Usamos os parágrafos acima como as três batidas de Molière, os três sinais que chamam o público, anunciando que o espetáculo vai já (re)começar. Com eles, pontuamos essas notas finais. O TCC aqui esboçado é uma tentativa de criar um campo para expor nossas perguntas, anunciadas na Parte 1 da Introdução. A série de notas que se seguiram, longe de respondê-las, talvez possam se tornar um início de reflexão para trabalhos futuros.

⁵⁹ Histórias que ouvimos, por exemplo, sobre o Teatro São João, em Sobral; sobre o próprio TJA. São experiências datadas, as pessoas podem ser nominadas. Hoje nos parecem estranhas, talvez, mas dizem de modos de funcionar, de operar no mundo. O compositor Waldemar Henrique morou anos no Teatro da Paz, do qual foi diretor. Quasímodo não morava na torre da igreja só em virtude do seu defeito. Notre Dame era seu local de trabalho. Novamente ligamos aqui teatros e igrejas, mas seria um equívoco tornar homogênea, entretanto, uma série de experiências que dizem especificidades.

⁶⁰ BOURDIEU, Pierre (Coord.). *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 159.

⁶¹ BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos – Táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

⁶² BOTELHO, Isaura. *As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas*. In: São Paulo em Perspectiva. São Paulo, vol. 15, n. 2, 2001, p.1.

O desejo da Fortaleza do século XIX por um teatro que atestasse sua condição de moderna e civilizada talvez não vibre mais. Mas será que não seguimos reféns de uma determinada produção de memória que, como o “ponto”, já não teria mais para quem repetir um texto? Pesquisas futuras podem nos dizer, por exemplo, que o teatro construído como desejo de inscrição, de permanência, de uma determinada época, talvez nunca tenha se realizado como um teatro das “elites”, por mais abrangência ou restrição que demos ao termo. Uma hipótese de trabalho, a orientar pesquisas futuras, poderia ser a de que só a construção do *teatro oficial* já atestaria a cidade como *moderna, civilizada*. Talvez não tenha sido pensado, talvez não fosse então possível pensar, no uso que dela seria feito. Cito uma história que repetimos sobre a inauguração do Teatro da Ribeira dos Icós, na metade do século XIX. Diz-se que na noite prevista o teatro não foi inaugurado. Sem querer chegar primeiro e evidenciar que não se sabia como estar em um teatro, como atuar, as famílias teriam ficado cada uma em suas casas, esperando que outra chegasse antes.

Talvez o que chamamos TJA, repetimos, seja uma multiplicidade de experiências de convívio, de uso, de manejos da instituição, de desfrute da edificação etc. tão diversas quanto compreensões distintas podem nos oferecer o vocabulário de que dispomos hoje para dizer de público. Quer tenha contorno social, quer seja percebido como indivíduo, o que chamamos espectador, por exemplo, talvez já não contemple experiências como as dos Percursos Urbanos, um dispositivo proposto por um artista visual, como descrito na Nota 1 – O chão da Praça José de Alencar. Os públicos, os teatros José de Alencar. A história a por e repor as palavras.

A ideia de monumento como algo para fazer lembrar, para rememorar, pode ser, talvez, melhor exposta no sentido que Lina Bo Bardi⁶³ usou um dia em conversa pública para dizer do monumental⁶⁴: “O que vai além do ‘particular’, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental”.

Sob o signo da precariedade institucional desde sua criação, o TJA talvez careça de uma apreciação sob o signo da pujança, da abundância. Do areal de 1810/1811 visto por Koster ao cenário urbano de 1910, uma cidade improvável ergue um teatro-monumento improvável:

⁶³ RUBINO, Silvano; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito – Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: CosacNaify, 2011, p. 126.

⁶⁴ Têm diferentes sentidos monumento e monumental. TJA incorpora os dois.

“O título superior de Monumento Nacional Brasileiro, conferido em 1964, incluiu o Teatro José de Alencar na lista das obras de alta valia do cenário arquitetônico nacional. (...) o tombamento (...) constituiu surpresa, e por várias razões. Tratava-se de bem cultural já do século XX, erguido havia pouco mais de 50 anos, obra parcialmente importada, exemplo de pré-fabricação industrial, além de concebida segundo os preceitos da arquitetura eclética, uma lista de obstáculos então aparentemente insuperáveis à conversão”. (CASTRO, 2010: 144).

Há de se destacar a produção de pensamento na cidade:

“Mas como foi possível que de uma das províncias menores e mais pobres do continente-brasil, quase toda ela fazendo parte do imenso mediterrâneo semi-árido do país, tenham surgido alguns dos espíritos mais luminosos que a nossa inteligência já conheceu? Pense-se na sua pequenina capital, a Fortaleza decimonista, em especial nos anos 70 desse século, quando não possuía mais que 25.000 habitantes: como explicar que desse meio mirrado, desprovido de recursos de toda ordem e que ao final da década foi atingida pela mais pavorosa Seca que jamais tenha conhecido (1877 – 1880), desorganizando por completo sua frágil economia e liquidando um quarto da população provincial: como entender então que tenha vingado a moderna geração de cearenses [em itálico no original] a que se refere Capistrano?” (BEZERRA DE MENEZES, 2005: p. 8 – 9)

O TJA foi erguido em uma época da história do Brasil – deixando ser rural, querendo-se urbano - em que “o comando da economia estava fora: quando a demanda externa ia bem, a base produtiva ia bem”⁶⁵, assim como os Teatro Amazonas e Teatro da Paz (borracha) e o Municipal de São Paulo (café), ainda que os contextos sejam sempre mais complexos do que as nossas exposições sobre eles. Mais de cem anos depois de sua inauguração, a complexidade da conjuntura atual não cessa de colocar novas questões para esses teatros. A maioria delas, sabemos, não podem ser resolvidas por projetos, como nos lembra Botelho.

A entrada em cena de organizações sociais como ferramentas para tornar possível uma gestão eficaz contraposta à imperícia da gestão pública, parece-nos, mesmo nos casos

⁶⁵ Notas de aula ministrada pela Profa. Dra. Tânia Bacelar no Curso de Formação em Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, Módulo VII, em Olinda, setembro de 2014.

exemplares, uma máscara nova das relações entre o público e o privado no Brasil. Como dizer da aclamada eficiência administrativa irrigada quase que exclusivamente, e em sua totalidade, pelo dinheiro público, e a isso se chamar parceria público-privado? Quando Isaura Botelho aponta a questão como citamos na abertura destas considerações finais, pensamos no quadro que encontramos, em diferentes proporções, visitando equipamentos culturais⁶⁶ em Fortaleza, Recife, Maceió, Aracaju e Salvador, para citar só as cidades pelas quais circulamos juntos ao longo do curso que se encerra.

No caso do José de Alencar, talvez possamos dizer que, em sua história mais recente, só na gestão de Violeta Arraes na Secretaria da Cultura, quando se realiza a restauração do teatro, ele foi pensado em sua complexidade, “para além da pedra e cal”⁶⁷. O zelo com a edificação e o compromisso de um desenho de programação, e forma de atuação, estavam juntos. O restauro não era um projeto isolado.

“A cultura de um povo inscreve-se na forma como ele desenvolve, no dia a dia, no seu labor, suas alegrias e aspirações. Depende tanto dos recursos existentes para que os criadores possam se capacitar e viver, quanto do relacionamento com outras culturas. Por isso o Teatro José de Alencar pretende, pela frequência de suas atividades, assentar-se no cotidiano da Cidade, servindo de centro de atração e formação para os artistas, sendo instrumento de ligação com outros centros de produção cultural. E no desempenho dessa tarefa, haverá de exercer a função pedagógica de, em nós, infundir os sentimentos de seletividade e rigor, necessários tanto à arte quanto à vida.” (THEATRO JOSÉ DE ALENCAR, OBRA DE RESTAURAÇÃO 1989-1991, 1992)

Os usos e ocupações citados nas notas anteriores são *um* entre tantos modos de povoar, habitar equipamentos como o TJA. Dar a eles novas memórias. A cortina de vidro e a climatização da sala eram impensáveis no mundo que estava posto em 1910. Um teatro mais apto para *acolher* pode incorporar, em sua arquitetura, o que o Teatro Oficina fez com dramaturgia e encenação.

⁶⁶ Em Aracaju, por exemplo, os Museu Olímpio Campos (sede das aulas) e Museu da Gente (sede da imersão).

⁶⁷ LONDRES FONSECA, Maria Cecília. *Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural*. In: *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 56 – 76.

Abertas passagens da caixa cênica para a sala de espetáculo, ligando as varandas de circulação de técnicos ao piso dos camarotes, podemos pensar em um uso ampliado do TJA. Outra proposição para as próximas reformas e restauros – há de se pensar que muitos virão – é a alteração na plateia no térreo. Uma mudança na inclinação do piso e no reordenamento das cadeiras para receber bem as crianças, por exemplo, permitindo uma melhor visualização da cena. Pensar em uma *cortina tecnológica* que possa dar black out instantâneo à sala durante o dia, por exemplo, amplia o uso do espaço. Exercício de futurologia? Talvez aprendizado com o passado. A eletricidade foi considerada um recurso high tech para iluminação e efeitos na virada do XIX / XX (SILVA, 2007).

Há um porvir no cotidiano que requer manejo, também cotidiano, nas instituições, nos equipamentos culturais. Como as políticas públicas da cultura / para a cultura, nossas instituições requerem desenho de atuação a curto, médio e longo prazos. Instituições como o TJA podem agenciar uma série de trocas – com artistas, com outras instituições, com público etc. – que não sejam reguladas, diretamente, pelo investimento monetário. Mas não se pode prescindir do investimento direto do Estado em instituições como o TJA, cuja programação não pode ser nem o *loteamento* de suas pautas (como posto no regulamento do teatro de 1910), nem a atividade *autorizada* por uma bilheteria rentável, tampouco a experimentação eventual por falta de rotina, de regularidade de agenda em interlocução com uma compreensão alargada de público.

Não façamos ouvidos moucos à eloquência da cena posta e repostada em um cotidiano que se prolonga em Fortaleza: um TJA com um entorno a asfixiar a vida que ali pode brotar, tanto na praça (os artistas de rua estão desaparecendo da cena) quanto no teatro. Um e outro, bens públicos, como a própria cidade. Como estamos a forjar e a tecer, hoje no cotidiano, o TJA uma dia reivindicado como gerador de uma experiência outra de cidade? Que não se esgarce a renda pela corrosão do ferro.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: Notas de Literatura. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Editora, 2003.

BARROSO, Oswald. *O teatro e a cidade*. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2000.

BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil – Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2013, 3. edição, prefácio de José Murilo de Carvalho.

BEZERRA DE MENEZES, Diatahy (org.). *O pensamento brasileiro de clássicos cearenses*. Fortaleza: Anuário do Ceará 2005.

BOTELHO, Isaura (edição). *Os públicos da cultura: desafios contemporâneos* – Revista Observatório Itaú Cultural, N. 12. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

_____. *As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas*. In: São Paulo em Perspectiva. São Paulo, vol. 15, n. 2, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos – Táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. *A Miséria do Mundo* (Coord.). Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1970.

CABRAL, Eduardo (coordenação editorial e produção); ARAÚJO, Celso (pesquisa, entrevistas, revisão e edição geral). *Teatro Nacional Claudio Santoro – Forma e Performance*. Brasília: Instituto do Terceiro Setor, 2004.

CAPELO FILHO, Pepe; SARMIENTO, Lídia. *Mercado de Ferro – Notas sobre a restauração do Mercado dos Pinhões*. Fortaleza: Oficina de Projetos S/C, 2003.

_____. *Guia Arquitetônico – Fortaleza Centro*. Fortaleza: Oficina de Projetos S/C, 2006.

CASTRO, Liberal de. *Centenário do Teatro José de Alencar* In: Revista do Instituto do Ceará, 2010.

_____. *Arquitetura do ferro no Ceará*. In: Revista do Instituto do Ceará, p. 63-94, 1992.

_____. *Arquitetura Eclética no Ceará*. In: Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987: 208 - 255.

CARDOSO, Gleudson Passos. *Padaria Espiritual – Biscoito fino e travoso*. Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto, 2002, col. Outras Histórias, vol. 10.

CONCESSA ARRAIS, Isabel. *Teatro de Santa Isabel*. Recife: Prefeitura da Cidade de Recife, Secretaria da Cultura, Turismo e Esportes, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

COSTA, Marcelo Farias. *Didascálias – Anais do teatro cearense*. Fortaleza: Casa da Memória Equatorial, Col Balaio de Teatro, v. 14, 2007a.

_____. *Teatro em primeiro plano*. Fortaleza: Casa da Memória Equatorial, vol. 13, 2007b.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CUNHA, Rosa de Lima; GOMES, Cheila Rosa Aparecida. *Tecendo rendas e vidas – Artesãs de Canaan*. Brasília: 2008.

DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. *Mar à vista – Estudo da maritimidade em Fortaleza*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002. Col. Outras Histórias, v. 12.

FLEURY, Catherine Arruda Ellwanger. *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará – A expressão artística de um pov’*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado – São Paulo: Annablume, 2002.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord. Editorial). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993.

GIRÃO, Valdelice Carneiro. *Renda de bilros: Coleção Museu Arthur Ramos*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 2013.

GUILHERME, Ricardo. *História do Teatro (1880 e 1910)*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil – “Travels in Brasil”*. Tradução e notas: Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Nacional, 1942.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro. *Primórdios da urbanização no Ceará*. Fortaleza: Editora UFC – Editora Banco do Nordeste, 2012.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

_____. *Em busca do tempo sagrado – Tiago de Varazze e a Lenda Dourada*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014.

_____. *Por amor às cidades*. São Paulo: Unesp, 1997.

_____. *Uma vida para a História – Conversações com Marc Heurgon*. São Paulo: Unesp, 1997.

LONDRES FONSECA, Maria Cecília. *Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural*. In: *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 56 – 76.

MOURA FILHA, Maria Berthilde. *O cenário da vida urbana – A definição de um projeto estético para as cidades brasileiras na virada do século XIX/XX*. João Pessoa: UFPB Centro de Tecnologia/Editora Universitária, 2000.

NASCIMENTO, José Clewton do Nascimento. *Redescobriram o Ceará? Representações dos sítios históricos de Icó e Sobral: entre areal e patrimônio nacional*. Salvador: EDUFBA – PPGAU, 2. edição, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política – A partilha do sensível*. Entrevista e glossário por Gabriel Rockhill. Porto: Dafne Editora, 2010^a.

_____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010b.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org). *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo, CosacNaify, 2011. 1 reimpressão.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988, col. Primeiros Passos, n. 203.

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada – Cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2.edição, 2000.

SILVA, Hermínia. *Circo Teatro: Benjamin Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: 2007.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macedo e. *Paisagens do consumo – Fortaleza no tempo da Segunda Grande Guerra*. Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, col. Outras Histórias, n. 10, 2002.

TAVARES, Ana Maria. *Natural-Natural – Paisagem e Artíficio*. Catálogo do projeto homônimo de exposição e seminário. Fortaleza: Ministério da Cultura e Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil, 2013.

Theatro São Pedro – 150 Anos. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

Theatro José de Alencar – Obra de restauração 1989 – 1991. São Paulo: L&PM Editores S.A., 1992.

ARAÚJO, Sandra Gama (org). *Theatro Deodoro – 100 Anos de Arte*. Maceió, Grafmarques, 2010.
Festival de Ópera do Theatro da Paz (catálogo). Belém: Secult – Governo do Estado, 2002.
S/T. (catálogo do restauro do Theatro da Paz). Belém: s/d.

VIEIRA, Carla Manuela. *O Theatro José de Alencar no início do século XX*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado/Edições Theatro José de Alencar, 2011.