



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

ELISÂNGELA CABRAL MOÇO

**O TEATRO MUNICIPAL SEVERINO CABRAL, DA
EDIFICAÇÃO ÀS EMOÇÕES: UMA ANÁLISE DA CULTURA
TEATRAL CAMPINENSE**

**CAMPINA GRANDE – PB
2010**

ELISÂNGELA CABRAL MOÇO

**O TEATRO MUNICIPAL SEVERINO CABRAL, DA
EDIFICAÇÃO ÀS EMOÇÕES: UMA ANÁLISE DA CULTURA
TEATRAL CAMPINENSE**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual da Paraíba, em convênio com Escola de Serviço Público do Estado da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de graduação.

Orientadora: Prof^a. Dra. Patrícia Cristina Aragão Araújo

CAMPINA GRANDE – PB
2010

M817t

Moço, Elisângela Cabral.

O Teatro Municipal Severino Cabral, da edificação às emoções [manuscrito]: uma análise da cultura teatral campinense / Elisângela Cabral Moço. – 2010.

67 f.: il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História)
– Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação,
2010.

“Orientação: Profa. Dra. Patrícia Cristina Aragão Araújo,
Departamento de História e Geografia”.

1. Teatro 2. História do teatro. 3. História de Campina
Grande I. Título.

21. ed. CDD 792.09

ELISÂNGELA CABRAL MOÇO

**O TEATRO MUNICIPAL SEVERINO CABRAL, DA
EDIFICAÇÃO ÀS EMOÇÕES: UMA ANÁLISE DA CULTURA
TEATRAL CAMPINENSE**

Monografia apresentada ao Curso de
Licenciatura Plena em História da
Universidade Estadual da Paraíba, em
convênio com Escola de Serviço Público do
Estado da Paraíba, em cumprimento à
exigência para obtenção do grau de graduação.

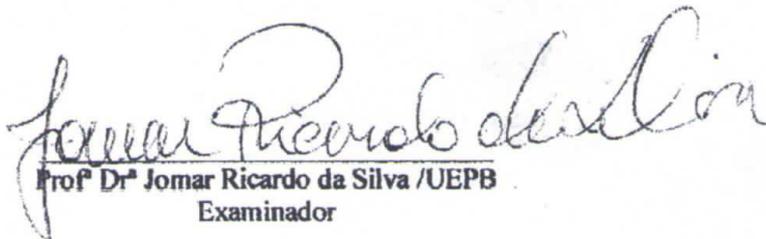
Aprovada em 06/12/2010.



Prof.^a Dr.^a Patrícia Cristina Aragão Araújo / UEPB
Orientadora



Prof. Mc. Maria Giselda Nascimento Limeira / UEPB
Examinadora



Prof.^a Dr.^a Jomar Ricardo da Silva / UEPB
Examinador

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos que com a sua arte, enche de poesia a realidade e traduzem em palavras os mais profundos sentimentos humanos.

À estes artesões dos palcos e das ruas dedico as horas de pesquisa e escrita desta monografia, pessoas que se doaram com tanta intensidade a sua arte que chegam a confundir suas trajetórias de vida com a própria história da cultura teatral de Campina Grande.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu criador, por ter me dado força e tranquilidade para transpor os percalços existentes no caminho que trilhei até a chegada deste momento.

À minha mãe, Umbelina Cabral Moço, pelas noites em claro que tantas vezes dividiu comigo e por ter me apresentado ao mundo encantador da leitura que me trouxe até este instante.

Ao meu pai, Abel Moço, pelas noites intermináveis de trabalho que me deram a possibilidade de me entregar inteiramente aos livros, pois seria impossível calcular quanto suor de teu esforço tem em meu sucesso.

Ao meu amado, amigo e companheiro, Ivaldo Mariano da Silva, por sua doação incondicional aos meus sonhos, pelas palavras de incentivo que tantas vezes me impulsionaram a ir frente, de tantas leituras e palpites a este trabalho que também é teu.

Ao meu avô amado, Seu Antônio Soares da Rocha, que não esta mais há muito tempo entre nós, mas que, através de seus ensinamentos, nunca saiu de meu pensamento e nem do meu cotidiano, meu verdadeiro e grande mestre devo muito do que sou a ti, meu eterno agradecimento por ter um dia existido e ter feito parte de minha vida.

As minhas amigas queridas de tanto tempo, Vanessa Catharina Alves Pereira e Raquel Ernesto Cordeiro, por tantas horas de incentivo e apoio, as quais a vida transformou em irmãs.

Agradeço incondicionalmente aos meus entrevistados Manuel Cabral da Silva (Major Palito), a Eneída Agra Maracajá, a Fátima Ribeiro (Boneca Clarita) e a Geraldino Pereira Duda pela generosidade e simplicidade com o qual me receberam, doando suas histórias de vida à construção deste trabalho, muito obrigada!

À Socorro, secretaria do departamento de história, que com tanta delicadeza tem nos recebido e nos atendido durante estes quadro anos de curso. Atendendo nossos pedidos e nos ouvindo com paciência, bom humor e simpatia.

À minha banca examinadora Prof^a. Msc. Maria Giselda Nascimento Limeira e Prof^o. Dr.Jomar Ricardo da Silva, pelas horas dedicadas à leitura e a crítica deste trabalho.

À minha orientadora e amiga Patrícia pela paciência, doação e amor que nos devotou nestes quatro anos de convivência, pelos conselhos e as palavras de incentivos tanto em minha vida acadêmica como particular.

Agradeço às Professoras e professores, Giselda, Martha Lúcia, Baby, Marcelo Eufrácio, Teresa, Prazeres, Inácio, Adoniran, Patrícia, Alberto, Lindaci e Jefferson que fizeram parte desta trajetória acadêmica e aos quais aprendi a admirar, não somente por serem exemplos de acadêmicos, mas pelas pessoas maravilhosas que demonstraram ser ao longo de nossa convivência.

Devo aqui um agradecimento especial a minha mestra Dededa que um dia me despertou para a importância dos estudos, foi sua conversa, em um determinado dia, que fez crer que eu poderia chegar até aqui, obrigada! Assim como, à todos/as os/as professores/ professoras que passaram por minha vida deixando muito mais que os conteúdos programados, mas exemplos de vida e cidadania.

Finalmente, agradeço aos meus queridos e amigos José Tiago, Hezrom, Geovane, Thiago, Neudinha, Yara, Isis, Karliana, Wagner, Ramon, Flávio, José Anderson, pessoas queridas que encheram de alegria e companheirismo o cotidiano de nossa sala, transformando cada manhã em um encontro de amigos/as. Além de Thiago Silveira, Rafael, Ítalo, Adriano e Janaina colegas e amigos de pesquisa que deixaram saudades.

Sem vocês este sonho não teria tido o mesmo brilho, nem sua conquista o mesmo sabor, obrigada!

1º sinal. Os espectadores tomam seus lugares.

2º sinal. As vozes na platéia se confundem com o burburinho dos bastidores.

3º sinal. As luzes se apagam e as cortinas se abrem.

Um spot ilumina uma figura no centro do palco.

É o ator, o personagem que, desde as tragédias gregas de Sófocles e Ésquilo, e o teatro shakesperiano do século XVI, ainda espera as cortinas se abrirem para, enfim, poder recriar a vida, representar.

(Ênio Carvalho)

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo analisar a cultura teatral campinense através das memórias de seus artistas tecidas em torno do Teatro Municipal Severino Cabral, perpassando pelo seu planejamento e edificação até a produção artística e cultural do qual foi palco e celeiro. Entendemos o teatro como um patrimônio material e imaterial de Campina Grande, cuja produção imaterial é oriunda do repertório cultural é resultado da produção de seus artistas, que através de suas artes de fazer cotidiana, pontuaram a história das artes cênica campinenses e suas lembranças, possibilitou-nos fazer uma interligação entre história, memória, identidade, contribuindo para um outro olhar sobre a cidade a partir das lembranças e relembrações de seus artistas. Para melhor compreensão do nosso objeto de estudo, utilizamos como base teórica Roger Chartier (2002), Michel de Certeau (2007), Stuart Hall (2006), Maurice Halbwachs (2006), Jacques Le Goff (2003) e Paul Ricoeur (2007). Como abordagem metodológica trabalhando na perspectiva da método História Oral de Vida em interface com o método indiciário de Carlos Ginzburg (1989). Os resultados nos permitiram compreender, a produção dos artistas do teatro e o próprio Teatro Municipal, constituem-se num importante espólio patrimonial imaterial e material campinense.

Palavras-chave: Teatro. Memória. História. Identidade. Patrimônio. Cidade.

ABSTRACT

This study aimed at examining the "campinense" theatrical culture through the memories of its artists built around the Severino Cabral Municipal Opera House, going through the planning and building up of the cultural and artistic production of which the theater was the stage and keeper. We consider the theater as a tangible and intangible heritage of Campina Grande; immaterial production comes from the cultural repertoire and it is the result of the production of its artists, who through their everyday art punctuated the history of the "Campinense" scenic arts and its memories that made possible to us to make a connection between history, memory and identity, contributing to a different view of the city from the memories and remembrances of their artists. In order to provide a better understanding of the object of our study, we used as theoretical reference the works of Roger Chartier (2002), Michel de Certeau (2007), Stuart Hall (2006), Maurice Halbwachs (2006), Jacques Le Goff (2003) and Paul Ricoeur (2007). As methodological approach we used the Oral Life History Method in interface with Carlos Ginzburg method (1989). The results enabled us to understand the production of theater artists and even the Municipal Opera House itself, which constitutes a significant material and immaterial "campinense" cultural inheritance.

Keywords: Theatre. Memory. History. Identity. Patrimony. City.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

FOTO 1 –	Planta do Teatro Municipal Severino Cabral (1960).....	49
FOTO 2 –	O Teatro Municipal em construção (1960)	49
FOTO 3 –	O Teatro Municipal em fase final de construção (1963)	50
FOTO 4 –	Inauguração do Teatro Municipal Severino Cabral	51
FOTO 5 –	Reinauguração da reforma de 1975.....	52
FOTO 6 –	O Teatro Municipal na década de 1980.....	53
FOTO 7 –	Teatro Municipal na década de 2000.....	53
FOTO 8 –	Visão do palco do Teatro Municipal.....	54
FOTO 9 –	Revista Internacional de Teatro ADE.....	55
FOTO 10 –	Cena de uma peça teatral na década de 1980.....	56
FOTO 11 –	Nossos entrevistados.....	57

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Método Indiciário e a História Oral de Vida: dois pontos de apoio da pesquisa	2
1.2. Percalços da pesquisa	4
2. TEATRO E A HISTÓRIA CULTURAL: UMA RELAÇÃO ANTIGA	5
2.1. Sobre a memória e o patrimônio	13
3. UMA LEITURA DA CIDADE DE CAMPINA GRANDE: DAS EDIFICAÇÕES ÀS EMOÇÕES	20
3.1. A cidade visível: o contexto histórico do planejamento a construção	21
3.2. A cidade invisível: do vivido às emoções	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	44
ANEXO	48
APÊNDICE	49

1. INTRODUÇÃO

O Teatro Municipal Severino Cabral caracteriza-se como patrimônio material e imaterial de Campina Grande, por ser ao mesmo tempo a representação máxima da cultura teatral na e da cidade, e um celeiro artístico cultural, produzindo artistas e produções teatrais que ganharam ao longo dos anos reconhecimento internacional.

Sendo assim, uma história da cidade baseada em sua cultura teatral, vem contribuir para um melhor entendimento da relação entre teatro e sociedade que foi se tecendo ao longo de sua trajetória histórica.

Pois, a arte teatral em Campina Grande tem origem oficialmente, no final do século XIX, quando o Coronel Cristiano Lauritzen ¹ e outros intelectuais construíram o primeiro espaço destinado à arte teatral na cidade. Daí em diante, passando pelos cines-teatros até o a construção de um espaço público para a arte cênica, a história campinense anda de mãos dadas com a história da arte teatral.

Inserido na “virada lingüística” que impactou estudiosos do campo da Nova História Cultural, este trabalho compreende a cidade como um texto dado a ler, onde a leitura dependerá de suas práticas encarnadas em gestos, espaços e hábitos que, por sua vez, são resultados das representações e apropriações (CHARTIER, 2009) que cada sujeito histórico construirá a partir do seu lugar social, por meio de sua criatividade cotidiana (CERTEAU, 2007).

Estas teias de significados (GEERTZ, 1989) construídas pela apropriação, pelas práticas e pelas representações é que tecerão a compreensão coletiva do mundo. Dentro dessa proposta, trabalharemos com os seguintes teóricos: Roger Chartier (2002), Michel de Certeau (2007), Clifford Geertz (1989), Pierre Bourdier (1989), Stuart Hall (2006), Paul Ricoeur (2007), Jacques Le Goff (2003), Maurice Halbswachs (2006), Peter Burke (2005), Antônio Torres Montenegro (2007), José Reginaldo Santos Gonçalves (2009), Márcia Sant’ana (2009), entre outros, para a melhor compreensão de nosso objeto de estudo.

¹. Nasceu em Boddun, Dinamarca, a 11 de novembro de 1847, filho de Lauritzen Nilsen e Marie Nilsen. Aos vinte anos de idade emigrou para o Brasil, em 1867, aportando no Recife, onde começou a trabalhar como negociante ambulante de jóias e relógios. Foi prefeito de Campina Grande de 14 de novembro de 1904 até 18 de novembro de 1923. Além de prefeito de Campina Grande, também foi um comerciante de jóias. Fundou o Jornal Correio da Paraíba, em 1912. Seu governo foi um dos responsáveis pela chegada da Estrada de Ferro Grãt Western, em 1907. Faleceu aos 76 anos, quando ainda era prefeito. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Cristiano_Lauritzen).

No capítulo intitulado: *O Teatro e a História Cultural: uma relação antiga*, com auxílio de Burke (2005), buscamos mostrar como a cultura teatral e a História Cultural, possuem um relacionamento antigo, advindo ainda do século XIX, e a relação que tal arte estabelece com a comunidade. No subtítulo do mesmo capítulo nomeado: *Sobre a Memória e o Patrimônio*, analisaremos o patrimônio tanto como resultado da representação coletiva, como também, um elemento instaurador de uma memória social.

O capítulo terceiro é intitulado: *Uma leitura da cidade de Campina Grande: das edificações às emoções*, dividido em dois subcapítulos, buscamos analisar cultura teatral desde sua a edificação representante, o Teatro Municipal Severino Cabral, até a cidade-memória existente nas lembranças. Compreendendo assim, a cidade como uma subposição entre o espaço citadino tangível e a cidade invisível presente na mente dos nossos entrevistados.

No primeiro subtítulo, do capítulo três: *A cidade visível: o contexto histórico do planejamento à construção*, construímos um panorama deste o planejamento até a edificação do Teatro Municipal Severino Cabral, entendendo este como um produto da cultura teatral da elite da época e como um discurso de modernização e civilização imposto à cidade pelo poder político. Já no segundo subtítulo: *A cidade invisível: do vivido às emoções*, buscamos resignificar através das histórias de vida dos nossos entrevistados, a história cultural do teatro municipal, seus espaços de atuação, suas produções, a relação entre o popular e a elite na cultura teatral campinense, assim como as relações estabelecidas entre o teatro, a família e a sociedade.

1.1.Método Indiciário e a História Oral de Vida: dois pontos de apoio da pesquisa

Compreendendo a cidade entre memórias, representações e práticas, utilizamos como metodologia a História Oral de Vida que, segundo Delgado (2006), tem como característica “depoimentos aprofundados e, normalmente, mais prolongados, que objetivam reconstituir, através do diálogo do entrevistador com o entrevistado, a trajetória de vida de determinados sujeitos (anônimo ou público), desde a sua mais tenra infância” (DELGADO,2006, p.21). Pois, somente pela análise da vida de cada artista, poderemos reconstruir os espaços de produção do saber fazer teatral, assim como os espaços apropriados para as práticas de sua arte.

Compreendendo a memória como um comportamento narrativo com função social, tanto escrita como falada, a memória tem o poder de reconstruir fatos através da afirmação ou omissão, “pois trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (LÉ GOFF, p.421), reconstruindo os espaços da cultura teatral através das vivências recordadas pelos entrevistados. Esta metodologia, não pode ser tomada como veículo pela qual as lembranças são imagens fieis dos acontecimentos presenciados, pois como afirma Pesavento (2003):

Aquele que lembra não é mais o que viveu. No seu relato já há reflexões, julgamento, ressignificação do fato rememorado. Ele incorpora não só o relebrado no plano da memória pessoal, mas também o que foi preservado ao nível de uma memória social, partilhada, ressignificada, fruto de uma sanção e de um trabalho coletivo. Ou seja, a memória individual se mescla com a presença de uma memória social, pois aquele que lembra, rememora em um contexto dado, já marcado por um jogo de lembrar e esquecer (PESAVENTO, 2003, p.95).

Desse modo, o relato oral está comprometido pela memória com o ato de selecionar algumas lembranças, relegando ao esquecimento ou a reelaboração de outras (RICOEUR, 2007). Para um melhor encaminhamento da pesquisa, os arquivos jornalísticos do Museu Histórico e Geográfico de Campina Grande assim como, do Acervo Átila da Universidade Estadual da Paraíba, a partir do método indiciário (GUINZBURG, 1987), contribuíram para uma compreensão de como os meios de comunicação representavam a cultura teatral, tanto da elite quanto do popular, e qual a importância atribuída a essa cultura. Assim como, para a análise dos arquivos pessoais de nossos entrevistados, como por exemplo, fotos, folhetos e peças teatrais que pertençam ao período já citado, buscando indícios de práticas e representações do cotidiano artístico.

1.2.Percalços da pesquisa

Qualquer pesquisa passa por percalços e esta não teria uma história diferente. Desde o momento que decidimos pelo tema deste trabalho, sabíamos que não seria fácil a sua concretização. O primeiro problema encontrado por nos foi a falta de referências bibliográficas sobre o Teatro Municipal Severino Cabral e sua história e cultura, cujos únicos escritos que conseguimos foi uma artigo da Professora Maria José Oliveira, publicado no livro *Imagens Multifacetadas da História de Campina Grande* (2000), e a monografia de

especialização de Yonara Kézia Ramos de Melo (2005), todo o restante da pesquisa foi retirada de acervos jornalísticos da cidade o que nos leva ao segundo percalço.

Nos dois acervos pesquisados há uma aguda deficiência de jornais da década de 1960 que circulavam na cidade de Campina Grande. Os raros jornais existentes não atenderam a expectativa de encontrar reportagens referentes ao dia da inauguração do Teatro Municipal Severino Cabral, justificando aqui sua ausência.

O pouco material que conseguimos teve origem em acervos pessoais de nossos entrevistados como de Geraldino Pereira Duda ou Eneida Agra Maracajá, ao quais somos gratos plenamente, já que ao acervo do próprio teatro não podemos ter acesso por causa das reformas que se estendem há dois anos. Dessa forma, grande parte da pesquisa só foi possível graças às entrevistas concedidas e dos poucos jornais encontrados.

2. O TEATRO E A HISTÓRIA CULTURAL: UMA RELAÇÃO ANTIGA

A história da arte cênica está intimamente ligada a história cultural, pois por ter seu berço ocidental na Grécia, a arte cênica por muito tempo foi considerada uma arte clássica, porém antes de abordarmos esta temática analisaremos como a cultura foi compreendida como objeto de estudo ao longo dos tempos.

O estudo da cultura data do século XIX e a forma de compreendê-la se modificou condicionada pelo contexto social e histórico de cada época. Segundo Burke (2005), a história cultural pode ser dividida em quatro fases: a história da cultura clássica (de 1800 a 1950)², a história social da arte (décadas de 1930), a história da cultura popular (décadas de 1960) e a chamada Nova História Cultural (dos anos de 1970 aos nossos dias). Todas essas mudanças de paradigmas do cultural interferiram também na forma como cada época representava e se apropriava da arte teatral.

Na cultura compreendida do início do século XIX até meados da década de 1950, a representação do teatro estava ligada ao estudo da arte e da história do mundo antigo. Buscava-se, através da hermenêutica das poéticas dramáticas e cômicas, a interpretação dos povos antigos. Por ter sido o mundo grego o berço da arte cênica ocidental, esta foi por muito

²Quando nos referimos a uma temporalidade da compreensão e estudo cultural, não nos obstinamos a excluir sua presença antecedente ou posteriormente a este período, mas demonstrar que entendimento de cultura era mais aceita em dados momentos em meio a seus estudiosos.

tempo entendida como a arte perfeita, símbolo de civilização e de intelectualidade. Privilégio das elites e dos intelectuais (BURKE, 2005).

Nos anos de 1930, partindo das contribuições de intelectuais, de sociólogos e da descoberta de Freud, sobre a influência da mentalidade do indivíduo na sociedade, o teatro, como elemento constituído da cultura, passa a ser entendido e estudado não mais como o espelho de uma dada sociedade, mas como a mentalidade expressa do indivíduo sobre seu contexto social, como uma compreensão particular da sociedade. Porém, esta análise ainda era elitista, pois se considerava a massa como passiva e disciplinada.

Com a emergência do marxismo, na década de 1960, a crítica à análise clássica da cultura se intensifica, sendo acusada de um esvaziamento social da análise da arte, faltando-lhe uma base econômica e social, além de superestimar a cultura como hegemônica, sem levar em consideração que cada classe social produz culturas diferentes.

Dessa forma, a cultura é entendida neste contexto, entre a cultura de elite e a cultura popular, sendo esta última compreendida como a mais verdadeira, pois seguindo o entendimento marxista, era uma arte fruto da espontaneidade, enquanto a primeira seria uma imposição ideológica para a opressão da classe operária.

Dentro do movimento marxista surgem técnicas cênicas que tentam quebrar a hegemonia clássica dos palcos, trazendo a arte teatral para os operários, como um artefato cultural e educativo, a exemplo do teatrólogo europeu Bertolt Brecht, o brasileiro Augusto Boal e outros que fizeram do teatro palco de denúncias e conscientização social (KOUDELA, 2007) e (BOAL, 1977).

Esta nova fase de apropriação e representação da arte cênica gerou, durante os momentos de repressão política, um desconforto, um mal estar social, perante os atores e atrizes. Logo, o espaço teatral começou a ser representado como o lugar da desordem, dos marginais sociais, dos políticos, dos homossexuais e do não desejável.

A representação do teatro pela sociedade mudou, deixou de ser o espaço considerado culto da elite intelectual para ser visto como um espaço da contracultura, a partir do momento que o espaço teatral começa a ser apropriado por novos sujeitos históricos que rompem com o tradicional e passam a representar a sociedade por meio das encenações teatrais.

Mesmo neste período de turbulência e repressão da arte cênica, foi durante a ditadura militar que esta arte se tornou mais acessível e fértil. E foi nos primeiros anos da ditadura militar brasileira que o Teatro Municipal Severino Cabral foi construído e inaugurado em Campina Grande.

O Teatro Municipal Severino Cabral, TMSC, é um símbolo arquitetônico da cultura e da modernidade que está cravado no seio do centro da cidade. Conquistado pela luta de seus artistas, o espaço se constituiu nos anos de 1980, como um dos mais importantes núcleos culturais e artísticos, reconhecido nacional e internacionalmente, devido ao Festival de Inverno. Caracterizando-se assim, como um patrimônio material e imaterial da cidade de Campina Grande, na Paraíba.

Por sua importância cultural e patrimonial no contexto da história local, é considerado como um lugar de representação, prática e memória. Entendendo-o como um espaço de memórias, culturas e práticas. Buscamos compreender a importância deste espaço no cotidiano social campinense, por meio da História Oral de seus artistas, seu arquiteto e de seus frequentadores.

Quando adentramos no universo da Nova História Cultural nos deparamos com um caminho de múltiplos sentidos para o termo cultura, porém dentro deste trabalho, optamos por seguir pelo caminho mais próximo à antropologia, mais especificamente, pela compreensão da cultura como “as práticas comuns através das quais uma sociedade ou um indivíduo, vive e reflete sobre uma relação com o mundo, com o outro ou com eles mesmos” (CHARTIER, 2009, p.34) e da linha simbólica, em particular a de Clifford Geertz (1989) que compreende a cultura como uma teia de significados tecidos em volta de si mesmo pelos homens, em uma ciência interpretativa dos símbolos que formam a cultura dos povos (GEERTZ, 1989).

Inserido na virada lingüística e imagética da Nova História Cultural, este trabalho, compreende a cidade como um texto dado a ler, em que a sua leitura dependerá das práticas encarnadas em gestos, espaços e hábitos que por sua vez são resultados das representações e apropriações que cada sujeito histórico construirá a partir do seu lugar social, por meio de sua criatividade cotidiana.

Essas teias de significados construídas pela apropriação, pelas práticas e pelas representações é que tecerão a compreensão coletiva do mundo. Dentro dessa proposta trabalharemos com os seguintes teóricos: Roger Chartier (2002), Michel de Certeau (2007) e Clifford Geertz (1989), para compreensão do nosso objeto de estudo.

Utilizaremos Chartier (2002), com sua história das apropriações, para entender como cada cidadão representa o TMSC, inserido em seu cotidiano. Pois, a cidade não é lida da mesma maneira por cada cidadão, que a representa por meio de suas vivências, de suas expectativas, de seus utensílios intelectuais e das relações que estabelece com o espaço, e a apropriação que faz deste, sendo fruto de uma prática do cotidiano.

Para uma melhor explicitação do cotidiano utilizamos a teoria de Michel de Certeau (2007) que afirma que é através da criatividade dos cidadãos que a realidade é criada ou recriada. Neste caso, como a partir da criatividade de seus artistas e cidadãos o TMSC é criado o recriado na realidade da cidade.

Estas visões multifacetadas do teatro campinense, tece no cotidiano citadino, o significado da arte e da cultura teatral, usando a teoria de teias de significado de Clifford Geertz(1989).

Como o mesmo texto, no nosso caso o TMSC, pode ser apreendido, manipulado e compreendido de diversas maneiras por seus usuários. Busca-se aqui compreender quais são os espaços de sentidos construídos entorno do patrimônio teatral campinense. Pois, a leitura de um patrimônio não é um processo abstrato, mas um posicionamento no espaço, um jogo de identidades, relações estabelecidas comigo e com o outro. Entendemos identidade como representação que cada grupo dá a si mesmo, logo a capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir da demonstração de unidade (CHARTIER, 1991), que tende a demarcar o espaço social de cada grupo ou cada mundo constituído em si, nas trajetórias de cada sujeito histórico.

A identidade está formada não pela origem do sujeito, mas na historicidade deste. Assim como entende Hall (2000), o eu não está cristalizado, está mais para um mosaico de experiências, numa construção/reelaboração eterna do eu. Por tanto, modificando-se as relações com o meio social e psíquico, modifica-se as identidades. Dessa forma, a identidade é fruto da alteridade, pois é na interação com o outro e no jogo de poder que se formula a identidade particular ou coletiva (HALL, 2006).

O objetivo é compreender como um mesmo patrimônio pode ser representado e apropriado de diferentes formas, por determinados grupos, formulado por sua identidade que marca o lugar social de sua práticas. Formando assim, como em um mosaico, o sentido atribuído ao espaço da cidade e o sentido de mundo, construindo verdades espaciais. “A partilha dos mesmos bens culturais pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade suscita a busca de novas distinções, capazes de marcar desvios mantidos” (CHARTIER, 1991, p.186).

Sendo assim, a leitura implícita ou explícita do patrimônio de uma cidade, constrói o sentido real por meio da oralidade e/ou representação, que expressa as leituras diferentes de um mesmo meio, pois é através do discurso que é instituído a simbologia de um dado objeto.

Porém, este simbolismo, que de início é formatado por interesses próprios, não garante sua apropriação pura de sentido por cada um dos leitores do espaço. Assim, a mensagem

inicial é interferida pela elaboração do cotidiano, pelo imaginário e pela sensibilidade de cada sujeito histórico. Por tanto, é partindo da representação coletiva, que levará a uma apropriação do espaço que por sua vez determinará as práticas individuais e coletivas, que se formará o sentido de mundo.

Levando em consideração que dentro de um mesmo grupo social os discursos são descontínuos e discordantes, o real é elaborado sobre astúcias e estratégias que tentam legitimar representações e práticas, no que Certeau (2008) chamaria de formalidade das práticas, aplicados por meio de dispositivos formais, que tentam se impor as leis de apropriação de cada meio que se modificam perante as identidades coletivas dos grupos.

A Nova História Cultural traz à tona uma constatação da construção do real a partir da relação entre discursos e práticas. Com a virada linguística, o real passa ser construído pelo discurso, e não este pelo concreto. A subjetividade, a intenção e as práticas que advêm da linguagem dão sentido e forma ao mundo, pois acarretam já em sua elaboração, cargas de simbolismo e representação que tendem a ser proferidos na tentativa de convencimento perante o outro, no que Bourdier nomearia de jogos de poder (BOURDIER, 1989). Por esse motivo, Baker apud Chartier, afirma que

Os interesses sociais nunca são uma realidade pré-existente, mas sim sempre o resultado de uma construção simbólica e linguística, e considerada que toda prática, seja qual for, se situa necessariamente na ordem do discurso (CHARTIER, 2009, p.48).

Já a constituição de um grupo se dá no compartimento de regras e sistemas simbólicos discursivos que estabelece sua unidade, porém para desviar de tais poderes instituídos as estratégias são frequentes.

A construção dos interesses pelas linguagens disponíveis em determinado tempo sempre esta limitado pelos recursos desiguais (materiais linguísticos ou conceituais) de que dispõem os indivíduos. De modo que as propriedades e as posições sociais que caracterizam em suas discrepâncias, os diferentes grupos sociais não são apenas efeitos do discurso, mas, antes, também designam as condições de possibilidades (CHARTIER, 2009, p 48).

A virada linguística da década de 1980, juntamente com o despertar da Clio, mostrou à história caminhos nunca antes trilhados. Caminhos esses que levam ao imaginário, as representações e as sensibilidades, levando ao mundo formado/elaborado pela psique humana e suas relações com o meio, visões diferentes.

Sendo assim, a noção de representação se tornou a base dos estudos da Nova História Cultural, pois permite ao historiador (a) descortinar o social e o real a partir do imaginário coletivo ou individual, interiorizado ou subjetivado, que dão à realidade sua forma e seu status de realidade. De acordo com Pesavento (2003), a noção de representação é entendida, dentro da Nova História Cultural, não como um espelhar perfeito da realidade, mas como uma construção feita a partir do real. Um jogo de exposição e ocultamento que imprime em cada objeto a sua simbologia, compreendendo assim, as relações estabelecidas entre símbolo e representação:

Aquilo/aquele que se expõe – o representante – guarda relações de semelhança, significado e atributos que remete ao oculto – o representado. A representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão (PESAVENTO, 2003, p.40).

Representação é, por tanto, uma relação de intimidade que se estabelece com o objeto, no nosso caso, o patrimônio, pois é a partir do cotidiano de suas práticas e apropriação dos meios que nascerão às representações dos mesmos. Sendo assim, o monumento seria o que está exposto, já sua apropriação seria o ocultamento, a subjetividade das práticas que dependerá do lugar social e da historicidade dos atores sociais.

Dessa forma, a representação é um processo do imaginário coletivo. Compreendendo-se imaginário como *“um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, constituiram para si, dando sentido ao mundo”* (PESAVENTO, 2003, p. 41), e dotado de coerência e articulação que legitimam a realidade construída.

É a partir das sensibilidades vividas em cada espaço e monumento que se criaram o reconhecimento com dado objeto, sendo as sensibilidades humanas a primeira impressão ou representação do mundo pelo indivíduo, levando a uma ação/prática subjetiva. Assim, a sensibilidade trouxe à Nova História Cultural a questão do indivíduo, da subjetividade e da história de vida das pessoas humildes ou como diria Certeau (2007), dos homens ordinários.

Por tanto, estas três noções de representação, de imaginário e de sensibilidades, estão imersas em si, em uma relação de proximidade e distanciamento que estabelece uma coexistência. Essa convivência dá ao historiador a possibilidade de reconstruir a interação entre passado e presente, assim como as relações estabelecidas por cada indivíduo, grupo ou sociedade com o real, a partir dos discursos, das representações e da memória dos sujeitos históricos.

Segundo Ricoeur apud Chatier (2009), a memória é o fio condutor do passado, pois pode ressuscitá-lo por meio do já vivido, a prova concreta de uma existência de um passado que não existe mais no presente. Dando proximidade ao nosso objeto. Mas, mesmo assim, a história e memória são incomensuráveis, sendo a memória inseparável do testemunho que fazendo parte da vida, torna-se admissível e vivido. Já a história tenta legitimar fatos importantes de um passado coletivo, tentando pôr na memória de um povo algo que muitas vezes não está mais presente ou nunca viveram.

Para Chartier (2009), o teatro possui importância para a questão da construção da representação com o passado, no cotidiano social, como afirma na seguinte passagem, quando cita e explica Steve Greenblat:

O teatro, no século XVI e XVII, e o romance, no século XIX, se apoderaram do passado, deslocando para o registro da ficção literária fatos e personagens históricos e colocando no cenário ou na página situações que foram reais ou que são apresentadas como tais. Quando as obras estão habilitadas por uma força em particular, adquirem a capacidade de “produzir, moldar e organizar a experiência coletiva mental e física” (GREENBLAT, 1988) – e entre essas experiências se computa o encontro com o passado (CHARTIER, 2009, p. 25).

Em seu livro *Do palco à página* (2002), Chartier busca compreender como os textos teatrais do Antigo Regime francês ganharam tanta importância no meio social que transformaram a relação entre autor, ator e leitor; com transformações estéticas que tinham como objetivo doutrinar atores e leitores sobre sua forma de prática e apropriação dos textos. Elegendo o teatro como um espaço reformulador textual e a arte do ator e atriz como um segundo autor que através de suas práticas cênicas dava uma apropriação particular aos textos, os reescrevendo em cena.

Muitos historiadores buscam no teatro a representação escrita ou encenada da sociedade, com seus conflitos e anseios. Outros buscam compreender a história do teatro e de seus atores ou a compreensão do impacto destas obras na sociedade brasileira, ou até mesmo a fascinação que o teatro despertou nas sensibilidades humanas através dos tempos.

O tema teatral foi novamente despertado por Clio, nos anos de 1980, e agora chama atenção dos historiadores (as) sobre as múltiplas possibilidades de análises que satisfazem como nunca os desejos da musa. Pode ser trabalhado nas perspectivas das quatro bases da Nova História Cultural, pelo olhar da representação, do imaginário, das sensibilidades, das narrativas e da ficção. Pois, ao tocar com suas narrativas às sensibilidades humanas, desperta o imaginário, chegando a internalizar ou exteriorizar representações da sociedade em cada espectador.

Desse modo, concordamos com Foucault (2001), quando este utiliza sua noção de heterotopia que nomeia um lugar que mesmo existindo fisicamente em nossa sociedade é um lugar determinado para nossa imaginação ou reprodução do real, e pensando o teatro partindo dessa noção, combinamos com ele quando coloca que:

A heterotopia tem o poder de ajusta em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alterar no retângulo de cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros (FOUCAULT, 2001, p. 418).

Sendo assim, o teatro seria o espaço real da fantasia realista, ou não. O lugar do encontro perfeito entre prática, representação e apropriação da teoria de Roger Chartier que nos apoiará neste trabalho. A questão aqui é discutir como o Teatro Municipal Severino Cabral, em Campina Grande –PB, se constituiu, ao longo de sua existência, como um patrimônio material, o que se refere a sua estrutura física, visível aos olhos; e como patrimônio imaterial, no que diz respeito as representações que lhe atribuem e as práticas artísticas desenvolvidas neste espaço, aspectos muitas vezes ocultos de sua história e de seus artistas. Se configurando como patrimônio cultural e histórico da cidade.

Desta forma, buscamos compreender como os diferentes grupos sociais, aqui representados por nossos entrevistados, representam e se apropriam deste espaço da cultura teatral campinense. Mostrando como um mesmo patrimônio pode ser apreendido e percebido por diferentes visões, formando a realidade de uma cidade.

Partindo das memórias de nossos entrevistados, buscamos aqui reelaborar, a luz da Nova História Cultural, a história de construção do teatro, as práticas da arte cênica, as apropriações de artistas e da população e as várias representações que esse espaço pode assumir no imaginário da cidade campinense.

2.1. Memória e Patrimônio:

O conceito de memória social é polissêmico, porque admite diversas significações, assim como, vários sistemas de significados. É transversal, pois circula por diversos campos de saber que “são capazes de produzir concepções distintas de memória social, conforme os problemas a que pretendam responder” (GONDAR, 2005, p.12). É também um conceito transdisciplinar, pois construído pelo entrecruzamento disciplinares produz um campo independente de saber que ao mesmo tempo transpassa por todos.

Por tanto, o conceito de memória social é polissemico-transversal-transdisciplinar. Ao analisar a extensão de seu alcance, podemos perceber a importância da compreensão desse termo para o entendimento da construção da memória de um grupo social. Como os questionamentos perante a sociedade são fluidos e “como os problemas não param de surgir no campo da memória social, o conceito está sempre por ser criado: é um conceito em movimento” (GONDAR, 2005, p.15).

A memória social é um conjunto de códigos, de práticas e de representações que moldam e unem grupos. Deste modo, a memória social está intimamente ligada às questões éticas e políticas, tanto no ato de reviver um acontecimento, como no ato formador de um futuro. Neste último caso, o patrimônio assume lugar de destaque, seja ele material ou imaterial, pois

os seres humanos usam seus símbolos sobretudo para agir, e não somente para se comunicar. O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz mediação sensível entre os seres humanos, divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre céu e terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas. (GONÇALVES, 2009, p.31).

Serve como ligação entre o passado que não mais existe e o presente vivido, como um recado do que não deve ser esquecido pelas gerações futuras, e de que forma deve ser lembrado e contado, para que não desapareça da memória coletiva de um grupo, assim como afirma Sant’anna (2009):

O monumento trabalha e mobiliza a memória coletiva por meio de emoção e da afetividade, fazendo vibrar um passado selecionado, com vistas a preservar a identidade de uma comunidade ética, religiosa, nacional, tribal ou familiar. O monumento histórico, em suma, vincula-se a um saber e a uma sensibilidade que se enraizam no presente e olham para o passado. (SANT’ANNA, 2009, p.49).

A leitura de um patrimônio, seja ele material ou imaterial, está intimamente ligada à identidade e a memória individual e/ou coletiva imersa no meio social de cada sujeito ou grupo. Sendo assim, o patrimônio seria uma produção discursiva e representativa, induzidas pelas lembranças do nosso lugar social que permitiria o compartilhamento de certos códigos e condutas sociais, que forma a união do grupo.

Pois, ao ver um determinado patrimônio, mesmo que pela primeira vez, trazemos em nosso ser o conhecimento prévio adquirido de outros membros de nosso grupo, seja pessoalmente ou por meio de escrituras. Afinal, são as convivências e as histórias de vida que moldam o olhar de cada leitor cidadão, de seu grupo e/ou de sua sociedade.

O patrimônio seria assim, uma categoria de pensamento, pois é por meio das representações que se dá o significado a um dado objeto ou prática. São as várias identidades e memórias de cada grupo social que tecem por meio de uma teia as representações que darão suporte a signos que se observa através de um acontecimento ou ritual.

Gonçalves entende categoria de pensamento “como um dado de nossa consciência e de nossa linguagem; um pressuposto que dirige os nossos julgamentos e raciocínios” (GONÇALVES, 2009, p. 28). E a consciência, segundo Halbwachs (2006), está formada pelo grupo social, suas lembranças e códigos que estão entrelaçadas por meio de teias sociais e culturais, assim como nos afirma Geertz (1989):

pois é através do fluxo do comportamento – ou, mais precisamente, da ação social – que as formas culturais encontram articulação. Elas encontra-na também, certamente, em várias espécies de artefatos e vários estados de consciência. Todavia, nestes casos o significado emerge do papel que desempenham no padrão de vida decorrente, não de quaisquer relações intrínsecas que mantenham umas com as outras (Geertz, 1989, p.27).

A memória se apóia na construção social que referencia diferentes grupos sociais sobre o passado e no presente tendo como respaldo as tradições e costumes desses grupos. Deste modo, a relação entre memória social e patrimônio se dá pela significação deste pelo primeiro, sendo, tanto a memória como o patrimônio, construções da cultura e da sociedade. Sendo, o patrimônio entendido como o conjunto de informações que caracterizam as ordens de significado no grupo, povo ou nação. E a cultura nesta relação encontra sentido na teia de significados que lhes são dados tanto do ponto de vista material como imaterial.

Desta forma, as lembranças, assim como os patrimônios, são documentos frutos de uma sociedade que os produziu e que continuam a viver e a possuir sentido, chegando até o presente. Pois, se as lembranças advêm do vivido, o monumento e o documento são construídos para o ato de reafirmar, praticar e agir, na tentativa de manter viva na memória coletiva as lembranças selecionadas para serem lembradas e de que forma devem se manter na memória coletiva de cada grupo ou sociedade.

Segundo Halbwachs (2006), o grupo só existe perante o compartilhamento de lembranças, sendo a memória um acontecimento de grupo, caso contrário ela não poderia ser revivida e as lembranças se perderiam no território tortuoso do tempo, juntamente com a nitidez dos acontecimentos. Sendo assim, o patrimônio, juntamente com a memória coletiva, seria uma luta do grupo perante o tempo e o esquecimento.

O patrimônio se caracteriza assim, também como um espaço de memória, pois os lugares de memória são vistos como lugares de acontecimentos de outros momentos e épocas

que na relação com o social, o grupo, a comunidade ou a sociedades, encontram sentido. Espaços onde memória e história se interligam e se transformam através de instrumentos que lhes dão significado. Sendo os lugares de memória como importantes meios para dar sentido a história e a memória social.

A cidade é construída pelas lembranças sociais que dão a cada espaço seu significado e sentido de existência. Sendo assim, o espaço citadino não é construído somente por pedra e cal, mas também pelas memórias sociais, pela história, pelo espaço e pelo tempo. Porém,

os traços ou vestígios deixados pelo homem ao longo de sua existência devem ser considerados objetos (apenas) potenciais de memória. Somente as circunstâncias da atualização desses espaços e vestígios é que lhes poderá conferir o carácter de documento. Como diz Calvino, o mobiliário da cidade, por si só, não é suficiente para contar a sua história. É necessário, então, ligá-lo aos acontecimentos; estes, porém, por serem circunstanciais, são singulares, ao mesmo tempo em que se tornam múltiplos, quando atualizados ou rememorados na dimensão do coletivo. O coletivo, portanto, sempre é uma construção em que a completude é estranha e a hospitalidade, ao inverso, inerente (DODEBEI, 2005, p. 43).

Em nossa sociedade contemporânea, as ligações que unem os grupos são fluidas, assim como as identidades de seus membros, dando as comunidades uma grande diversificação interna. Pela vivência de cada sujeito, ele vai tecendo sobre si mesmo teias de interesses muito mais flexíveis, atribuindo a ele mais autonomia e liberdade para transpassar suas teias e tecer outras, conforme suas necessidades momentâneas, numa construção constante, suturada entre culturas diversas. Assim, como nos afirma Hall (2006), sobre a questão da identidade na contemporaneidade, a qual denomina de modernidade tardia,

as identidades não são nunca unificadas; que elas são na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que das não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, praticas e posições que podem se cruzarem ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicidade radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2006, p.108).

São esses diferentes olhares que dão significados aos espaços urbanos. Com essa diversificação dos olhares houve na contemporaneidade uma fragmentação dos patrimônios culturais, assim como o papel dos patrimônios na preservação dessas culturas, em que as memórias estão a cada dia mais individualizadas. Sendo assim, os patrimônios seriam parte de

um projeto que visa resgatar do esquecimento, ou reafirmá-lo, dentro da memória de um determinado grupo, pois, Velho apud Dodebei:

Projeto e memória associam-se e articulam-se ao dar significado à vida e às ações dos indivíduos, quer dizer à própria identidade. São visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e os significados de suas ações, dentro de uma conjuntura de vida, na sucessão das etapas de sua trajetória (DODEBEI, 2005, p.49).

Tanto o patrimônio quanto a memória, estão situados em um campo dinâmico, no qual são permanentemente elaborados e reformulados, instituídos para ordenar as lembranças sociais, atribuindo a estes um novo significado, moldando identidades, pois

a objetividade da memória, mesmo que representado pela interseção do objeto com a imagem e com o relato, não garante a reconstrução das culturas, apenas permite a geração de uma nova imagem cultural, passível de assimilação ou de esquecimento (DODEBEI, 2005, p. 48).

Os patrimônios são frutos da interação entre o social, o psíquico e o cultural presente em um grupo. Pois, partindo de uma questão subjetiva, leva a uma ação social que unida à prática, às representações e às apropriações do espaço, tece a cultura de uma comunidade. Representa, em sintaxe, o modo de viver e ler o mundo no qual os sujeitos histórico estão inseridos, imprimindo na identidade destes uma forma particular de apreensão dos fatos vividos na passado, com o objetivo de moldar os atos e os pensamentos presentes. Pois,

por serem circunstâncias, os acontecimentos, quando evocados, revocados ou atualizados, tornam-se tanto singulares quanto coletivos. Singulares porque emergem de um processo de construção de subjetividades e coletivos porque pertencem aos espaços de troca dessas subjetividades (DODEBEI, 2005, p.53).

Dessa forma, para se entender a cidade é necessário conhecer a história de seus moradores, assim como o sentido atribuído aos espaços em seu cotidiano. Pois, é sob a cidade tangível, com suas construções e organizações espaciais, que existe uma cidade de lembranças, impressões e acontecimentos passados que convivem em meio ao movimento alucinante dos carros e pedestres, somente percebíveis aos olhos, e nas almas de quem os testemunhou.

Uma cidade-memória repleta de tensões, resultado de múltiplas memórias, contraditórias ou não, que às vezes emerge das lembranças e crava-se na materialidade dos espaços urbanos na forma de monumentos políticos, sociais ou culturais. O inverso também

pode acontecer quando o espaço adentra no campo psíquico dos moradores, transformando-se em lugares de memória.

Sendo assim, as cidades também são documentos do vivido e do sentido, que marcam em cada centímetro suas práticas e apropriações, gerando a representação de cada espaço citadino que dará forma a essa cidade intangível. Porque,

a paisagem urbana vai-se impondo como um documento a ser lido, como um texto a ser decifrado. Cabe ao investigador entender esse emaranhado de tempo-espaço e memórias, recuperar as várias camadas e as relações entre elas decifrado seus enigmas, como uma arqueologia social da cidade (MATOS, 2002, p.36).

Sendo a cidade como um texto dado a ler, é necessário analisar, não somente por si mesmo, mas em seu contexto, sua representação e apropriação. É preciso lê-lo nas entrelinhas do já dado, ou seja, além de suas construções e urbanização, buscando perceber os indícios invisíveis que teceram o sentido de seus espaços e de suas práticas dentro do espaço citadino.

A subjetividade dessa leitura da cidade se dá somente através da memória de seus habitantes que testemunharam as mudanças tangíveis e intangíveis desse espaço. Sobre os testemunhos Halbwachs (2006) afirma:

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso (HALBWACHS, 2006, p. 29).

O autor afirma a importância do testemunho, que segundo Ricoeur (2007) é de quem viveu o acontecimento, para suprir as lacunas de um determinado fato passado, porém nos alerta sobre os limites de tais abordagens. Cita também, o que só chamaria a atenção dos historiadores com o advento da Nova História Cultural que é a subjetividade do pesquisador quando afirma que o primeiro testemunho ao qual recorreremos é ao nosso, pois demonstra que a primeira representação do objeto de estudo será a nossa, sendo decorrente de nossa subjetividade a construção da análise.

3. UMA LEITURA DA CIDADE DE CAMPINA GRANDE: DAS EDIFICAÇÕES ÀS EMOÇÕES

Considerando a cidade como um texto dado a ler (CHARTIER, 2009), poderíamos dizer que as memórias construídas sobre os espaços de uma cidade seriam como discursos

estabelecidos nas entrelinhas desta textualidade. Assim, somente com uma leitura mais atenta e com a ajuda dos prelúdios das testemunhas, poderíamos compreender os detalhes que dão ligação e mais sentido ao texto sobre análise.

Nessa concepção, entende-se que em meio à cidade visível há, na memória de seus moradores, uma cidade invisível, edificada sobre representações e sensibilidades construídas com bases em acontecimentos passados (LE GOFF, 2003). Cada monumento cidadão está ligado às lembranças emotivas de um dado passado dos quais foram palco. Sendo assim, cada espaço ou construção é constituído de uma simetria entre o passado e o presente, em uma relação entre a geografia e as recordações que ainda despertam emoções até mesmo perante espaços já vazios (RICOEUR, 2007).

Dessa forma, os habitantes estabelecem com a cidade as condições de leitor e escritor dos espaços, esta cidade invisível é construída por fragmentos das trajetórias de vida, as alterações e as representações dos espaços que se adquirem através das práticas cotidianas de homens e de mulheres, escrevendo na tessitura da cidade outro texto que pode ser lido através das apropriações dos espaços, geográficos e/ou mnemônicos, decifrado através das memórias de seus habitantes.

As redes dessas escrituras avançado e entrelaçando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaço, com relação as representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra (CERTEAU, 2007, p. 171).

Sendo assim, a cidade é constituída de múltiplos espaços abertos tanto às práticas quanto às percepções, em que os tempos se sobrepõem, constituindo-se em espaços de memória e lembranças que resignificam e representam o passado dentro do presente, entre o narrado e o vivido. Pois,

É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confrontada no mesmo espaço épocas diferente, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela mais estritamente associados do que no edifício isolado. A cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento (RICOEUR, 2007, p.159).

Desta forma, cabe ao historiador trazer ao campo da historiografia esta cidade invisível da memória dos habitantes da cidade palpável, perdidas entre ruas, praças e teatros. Buscamos, através das memórias dos artistas teatrais de Campina Grande, resignificar a

história de um dos mais importantes monumentos artístico-cultural da cidade, o Teatro Municipal Severino Cabral, considerando-o como patrimônio material/tangível e patrimônio imaterial, as memórias e produções teatrais que se constituem em uma parte da história campinense, pousando nosso olhar sobre uma leitura da cidade através de sua cultura cênica.

3.1. A cidade visível: o contexto histórico do planejamento à construção

A organização da cidade tangível é um discurso visual que visa à construção da memória coletiva (HALBWACHS, 2006) da comunidade e uma leitura rápida de seus visitantes acerca de seus costumes e cotidiano. Sendo assim, a arquitetura e a distribuição espacial de uma cidade podem ser lidas e compreendidas pelo olhar atento de um visitante.

Porém, os discursos ali edificados são representações de uma cidade desejável e de sua prática cotidiana, em que a organização política e administrativa, assim como os discursos de engenheiros e sanitaristas, molda todos os níveis da vida social da cidade. Assim, não somente os espaços são reestruturados em estilos modernistas, mas também as atitudes e os corpos de seus cidadãos, impondo a estes a civilização (CHALHOUB, 1996). Dessa forma, a reorganização das cidades seria o primeiro passo para a imposição da modernidade no âmbito das grandes cidades brasileiras.

Os discursos dos modernistas se iniciavam no físico para penetrar no íntimo das grandes cidades, uma concepção proposta pela elite, executada pelo governo e imposta à população por meio das modificações espaciais, enquadrando aos poucos seus moradores ao estilo civilizador da modernidade urbana. Ao mesmo tempo em que construíam para a comunidade uma representação modernista, que a sociedade deveria seguir perante aos seus forasteiros, construíam também discursos de afirmação civilizatória. Sendo assim, as cidades se reorganizavam para construir um discurso de modernidade e sofisticação de si perante o outro, pois

As imagens, como diz a tradição popular, valem mais que mil palavras. As [as organizações espaciais] que se apresentam evidenciam belas construções culturais, materialmente instrumentalizadoras de percepção mentais, também belas, e que sofrem de estruturação diferentes para sua apreensão prazerosa (MENESES, 2006, p.28).

Sobre a imagem e semelhança da cidade de Paris, onde a modernidade explodia em luzes, arquitetura, vestuário e avenidas largas (BRESCIANI, 1994), o Rio de Janeiro, então capital nacional, foi a primeira cidade brasileira a decretar a modernidade, apagando do visual

da cidade tudo que pudesse rememorar o antigo e que pudesse tirar a beleza da futura cultura parisiense que se desejava imprimir à cidade (CHALHOUB, 1996).

Não demorou muito para que outras cidades brasileiras seguissem os rastros da modernidade, algumas no mesmo século, outras no século XX, como é o caso da cidade de Campina Grande, na Paraíba, onde se reescreveu nos espaços citadinos um novo discurso urbanístico e auto-afirmativo de civilização e modernidade, tornando-se a síntese de um discurso e do desejo de civilização e cultura aos moldes europeus, emitido pela elite e pelos intelectuais campinenses (AMORIM, 2000).

Desde o fim do século XIX e início do século XX, um intenso crescimento populacional e urbanístico atingiu a cidade de Campina Grande, decorrente do desenvolvimento econômico, tanto pela produção e comercialização do algodão como também, da chegada do trem que desenvolveu o potencial turístico da região cuja na época contava com o Cassino El Dourado e inúmeros cabarés (CAVALCANTI, 2000). Assim, o ideal de progresso se estende por praticamente todo o século XX.

Entre os anos de 1955 e 1963, Campina Grande passava por intensas transformações sociais e políticas, assim como educacionais e culturais, advindo dos processos industriais e econômicos, incentivado pelo sonho de modernização e progresso que seduziu várias cidades brasileiras nesse período, financiadas pelo governo federal, do então presidente Juscelino Kubitschek, que programava como meta de governo “Cinquenta anos em Cinco”, trazia a esperança de aproximar a cultura tropical a uma cultura européia.

Para incentivar o progresso das cidades de todo o Brasil, o governo federal criou na década de 50 a 60 um concurso entre os municípios brasileiros de maior progresso, realizado pelo Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM) em parceria com a revista O Cruzeiro, no qual Campina Grande ficou em 2º lugar de 1956³ e entre os dez representantes do nordeste de 1960⁴, o que demonstra a representatividade econômica e social que caracterizava a Rainha da Borborema neste período de sua história.

Como herança dos ideais getulistas (Gomes, 1996), a cultura brasileira era incentivada como mecanismo educacional de civilização e nacionalismo, devendo ser a arte brasileira acessível a todos para poder ser apropriado no cotidiano citadino. Nesse contexto, a construção de um teatro municipal para Campina Grande, começa a ser idealizado pelas autoridades políticas e intelectuais já na década de 1950, com o objetivo de ser um espaço de educação cívica, onde a “pura arte brasileira” deveria refinar as sensibilidades da população,

³ Seminário Oficial, Ano II, nº 93. Campina Grande, 14 de setembro de 1957.

⁴ Seminário Oficial, Ano IV, nº 204. Campina Grande, 6 de fevereiro de 1960.

como nos evidencia o seguinte trecho da reportagem do Seminário Oficial que afirma que a construção de um teatro na cidade iria “adotar Campina Grande de um melhoramento público da mais alta importância para a educação cívica, intelectual e artística de sua população”⁵.

Refinamento este necessário a uma cidade que desejava à modernidade europeia desde a década de 1930, com as transformações estruturais do então prefeito Vergnando Borborema Wanderley⁶ que demoliu todo o centro campinense e o reconstruiu totalmente no estilo francês da Arte Decor (AMORIM, 2000).

Dentro desse discurso progressista de modernidade e civilização, a construção de um teatro municipal representava à cultura clássica, impondo um discurso de uma cidade culta e de uma civilização clássica, logo ligada a arte grega e levando o leitor cidadão a ler o município como democrático e refinado, por esse motivo, toda a grande cidade possui um teatro em sua organização espacial. Construindo o que Certeau (2007) chamaria de vitrine cultural, quando algo fabrica respeito e admiração, nesse caso um teatro instituiria a cidade uma atmosfera artístico-cultural e intelectual digno das grandes cidades brasileiras. Como podemos notar nas palavras na seguinte nota do Jornal A União, escrita pelo professor e jornalista Otacílio Nóbrega, reproduzida pelo Seminário Oficial, ao tomar conhecimento da idealização, na década de 50, da construção de um teatro municipal em Campina Grande:

Em Campina Grande, pretende a edilidade construir, em breve, o Teatro Municipal dali, iniciativa justa, sob todos os títulos, somente combatida pelos que vêem apenas na grande cidade serrana um burgo de eficientes negociantes de algodão e de motoristas de auto-caminhões. E, no entanto, é evidente que mais se espiritualiza a sua paisagem urbana, convulsa, outrora, de cidade cogumelo do faruete americano, adquirindo maior *substância intelectual e humana, graça, sobretudo pelo esforço do catolicismo, sempre a força mais seria e verdadeiramente educadora no interior deste país*. Na verdade, *tais cousas aparentemente vagas, é que resistem à injúrias do tempo*, é que ficam, permanecem, enquanto os homens práticas dos negócios passam e, após eles um gélido esquecimento, irmão gêmeo da morte,

⁵ Seminário Oficial, Ano II, nº 78. Campina Grande, 1 de junho de 1957.

⁶ Filho de *Vigolvino Wanderley* e *Maria Augusta Borborema Wanderley*, fez bacharelado em Direito no ano de 1929 pela Faculdade de Ciências Jurídicas do Recife. Foi promotor público em Blumenau-SC, em 1930, e juiz de direito nesse Estado. Em 1935 trabalhou como chefe de polícia na Paraíba. Foi, por duas vezes, prefeito de Campina Grande, de 18/12/1935 a 01/03/1938 e 20/08/1940 a 01/03/1945. Senador da República de 1947/1951. Por fim, foi Ministro do Tribunal de Contas em 1952 (http://pt.wikipedia.org/wiki/Vergniaud_Borborema_Wanderley).

impossível tomba sobre sua memória. *Atenas e Cartago* falam disso num exemplo universal e histórico (grifo nosso) (Seminário Oficial, 1957, S/P)⁷.

Ao analisar a fala de Nóbrega, podemos notar interessantes argumentos na defesa do projeto teatral, impondo-se perante aos discursos contrários a sua construção afirmando ser esta a oportunidade de espiritualização da cidade que até então era provinciana, movimentada pela economia, mas sem uma substância intelectual, caracterizando Campina Grande como uma cidade cogumelo do Far Oeste americano.

Esta construção viria a completar a educação civilizadora que há séculos era fornecida pela igreja católica. Sendo assim, o jornalista valoriza a ligação entre arte e espiritualidade religiosa para a formação humana, e ao mesmo tempo, é também uma menção a proximidade espacial entre teatro e igreja do qual o primeiro projeto de 1957, ainda na administração do prefeito Elpídio de Almeida, se edificaria, já que o teatro municipal seria construído ao lado da igreja Catedral da cidade, localizada na Rua Marechal Floriano Peixoto.⁸

Mostra ainda que em sua opinião, somente a arte era capaz de resistir as injúrias do tempo e ser gravada na memória coletiva da comunidade do presente e do futuro, afinal, a construção de um teatro seria um testemunho edificado pela civilização moderna e eternamente depoente sobre a substância humana e intelectual que seria despertada pela beleza da arte clássica.

Instaurando assim, um discurso artístico-cultural à cidade até então somente econômica, onde a sociedade entraria em contato com as artes e as sensibilidades da cultura clássica das artes teatrais, que perpassaria pelos tempos e se instauraria na história como as artes e as sociedades de Atenas e Cartago. Pois, o monumento tem como característica ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) é o reenviar a testemunhos que só numa mínima são escritos (LE GOFF, 2003, p. 526).

Podemos notar assim, a defesa de uma cultura artística clássica, que deveria educar a sociedade, através da arte e da religião, preparando seus espíritos para a modernidade e o progresso. Edificando uma cultura intelectual que juntamente com o poder econômico transformaria a cidade em um espaço verdadeiramente moderno. Por esse motivo, o Seminário Oficial dava ênfase aos avanços econômicos, sociais, culturais e da área da saúde, mostrando que Campina Grande estava se consolidando como uma cidade progressista em

⁷ Seminário Oficial, Ano II, nº 81. Campina Grande, 22 de junho de 1957.

⁸ Seminário Oficial, Ano II, nº 78. Campina Grande, 1 de junho de 1957.

todos os campos sociais e políticos, sendo um exemplo para as demais cidades da região. Buscando assim, constituir Campina Grande como a representação da chegada da modernidade ao interior do Estado.

O discurso de Nóbrega perpassa a idéia que a cidade era desprovida de arte teatral, pois somente a partir da construção de um espaço municipal para a arte cênica é que a cidade ganharia a substância intelectual, porém isto não era o que ocorria. A cidade de Campina Grande sempre foi um pólo da arte teatral na região, desde 1822 quando o primeiro teatro campinense foi inaugurado pelo coronel Lauritzen. Já em 1920, o cine-teatro Apolo, onde teatro e cinema começam a dividir o mesmo palco, e foi assim com a Rádio-teatro Borborema e os cines-teatro Capitólio, Babilônia, Avenida e o São José, todos inaugurados na década de 1950 (MÉLO, 2005).

O que demonstra que existiam núcleos artísticos em intensa atuação na região de Campina Grande nos primeiros anos do século XX. Existiam na cidade vários grupos intelectuais que através de iniciativas privadas patrocinavam museus, cursos e saraus, como é o caso do grupo Campinense de Estudos, que mobiliza a população, em 1960, para a construção do Museu de Artes e Costumes Regionais,⁹ e a Associação Campinense Pró-Arte que patrocinava na cidade, cursos de ballet e música, além de saraus e espetáculos mensais¹⁰.

Desde 1910, o teatro campinense dividia o palco com as telas de cinema que em sua maioria apresentavam filmes estrangeiros, como afirma Nascimento (2005),

De modo geral, os cinemas de Campina Grande eram locais de intensa programação artístico-cultural, enquanto espaços de lazer e de valorização da produção artística [...] Os cinemas de Campina Grande sempre foram palcos de grandiosos espetáculos teatrais, apresentando grandes encenações, como observa, por exemplo, com “A última Ceia” de 1926, exibida no Cine Apollo. O elenco podia ser estrangeiro, dependendo da encenação. Além de peças teatrais, tivemos também a apresentação de grandes nomes da MPB (NASCIMENTO, 2005, p.11).

Desse modo, os campinenses já tinham, em seu cotidiano artístico, o convívio com arte clássica do teatro, com inúmeros espetáculos e peças teatrais. Porém, os cines-teatro não eram acessíveis a todos os moradores da cidade, pois havia normas rígidas para a frequência de suas sessões era a oportunidade dos grupos elitistas da cidade ostentar suas jóias e roupas, em estilos americanos e europeus, influenciados pela moda que surgia nas telas de cinema. Pois, a modernização recém chegada impunha aos indivíduos agenciados pelo

⁹ Gazeta Campinense, Ano I, nº 26. Campina Grande, Domingo, 11 de setembro de 1960.

¹⁰ Gazeta Campinense, Ano II, nº 64. Campina Grande, Domingo, 2 de julho de 1961.

capitalismo a destacarem-se socialmente dos demais, individualizando-se ao assumirem os referenciais de poder e de prestígio social modelizados sob os signos do capitalismo, buscando competir, vencer, destacar-se, ser melhor nessa moldura de valores gestados historicamente e estabelecidos socialmente (OLIVEIRA, 2007).

Dessa forma, os cines-teatros campinenses eram espaços artístico-culturais destinados às classes altas e médias da sociedade, o qual se caracterizava como espaços de requinte e sofisticação. Ir ao cine-teatro era um acontecimento social, como lembra o Sr. Geraldino Pereira Duda: “Naquela época de 40 e 50 era chique, como diz. As mulheres se prepararem, iam ao cabeleireiro, para irem ao cinema, os homens tudo de gravata, de palito e gravata, se não, não entrava no cinema” (GERALDINO PEREIRA DUDA, 2009).

Com a invasão das telas panorâmicas nos cines-teatros, entre os anos de 1940 e 1950, a arte teatral perdeu espaço para a sétima arte. Com a substituição das telas móveis por telas maiores e fixas, o espaço de atuação foi drasticamente diminuído e os artistas começaram a se sentirem prejudicados por não haver na cidade um teatro propriamente dito. Nesse período, começo-se a se planejar um teatro municipal para a cidade de Campina Grande.

Na segunda metade da década de 1950, o então prefeito Elpidio de Almeida¹¹ chegou a encomendar um projeto de teatro ao arquiteto carioca Ayrton Accioly Nóbrega que arquitetou um teatro moderno, provido de todos os requisitos técnicos, inclusive área para a montagem de uma escola Teatral e Sala de Conferência¹², que demonstra a intencionalidade de produzir, através da construção de um teatro, uma cultura artística no cotidiano citadino, representando através de seu porte arquitetônico a grandeza esperada pela arte campinense, em um discurso citadino impresso nos espaços visíveis da cidade (CHARTIER, 2009).

Porém, sem mais explicações o projeto não foi desenvolvido e um teatro municipal somente seria construído na administração posterior, no governo do prefeito Severino Bezerra Cabral¹³ (1959-1963), o qual recebe o nome do mesmo.

¹¹ **Elpidio Josué de Almeida** (Areia, 1 de janeiro de 1893 – Campina Grande, 26 de março de 1971) foi um médico e político brasileiro. Eleger-se prefeito de Campina Grande para a gestão de 30 de outubro de 1947 a 30 de novembro de 1951, pela UDN. Foi deputado federal, e prefeito campinense novamente, de 30 de novembro de 1955 a 30 de novembro de 1959, quando então afastou-se da vida política (http://pt.wikipedia.org/wiki/Elp%C3%ADdio_Josu%C3%A9_de_Almeida).

¹² Seminário Oficial, Ano II, nº 84. Campina Grande, 13 de julho de 1957.

¹³ **Severino Bezerra Cabral** (Umbuzeiro, 4 de dezembro de 1897 — Campina Grande, 21 de março de 1970) foi um político brasileiro. Trabalhador industrial, montou a primeira fábrica de leite pasteurizado de Campina Grande, a "Leite Celeste". Proprietário da fábrica de Tecelagem Caruá e comerciante no ramo de agência de automóvel Chevrolet, S. B. Cabral e Cia. Foi prefeito de Campina Grande de 30/11/1959 a 30/11/1963, quando construiu a Padaria Municipal, sede do Sindicato das Indústrias e o Teatro Municipal Severino Cabral (http://pt.wikipedia.org/wiki/Severino_Bezerra_Cabral)

Como já foi dito com a invasão das telas panorâmicas da sétima arte nos espaços destinados a arte teatral, os artistas do teatro campinense viram a sua arte ser reduzida proporcionalmente a diminuição do palco que dividia o espaço com as telas de cinema, nos chamados cine-teatro (NASCIMENTO, 2005).

A falta de um espaço público para os eventos teatrais e a diminuição dos espaços particulares, levou a exigência de artistas e intelectuais, pela construção de um teatro público para a cidade de Campina Grande, aos exemplos de João Pessoa e Areias que desde o século XIX já possuíam teatros municipais, “templos da arte clássica”, como recorda Geraldino Pereira Duda:

Quando aconteceu dos cinemas adotarem a tela panorâmica, que antes eram pequenas. Então foram ocupando o palco, que antes era cine-tetro [...] O Capitólio, o Babilônia, o São José e todos, eram cinco teatros. Havia projeção de filmes e quando não, haviam espetáculos de teatro que ocupavam o mesmo espaço, e com o advento da tela panorâmica foi ocupado o palco porque era uma tela grande e fixa. Então Campina se ressentiu da necessidade maior de ter um teatro. E naquela época tinham uns radialistas que faziam novela pelo rádio, como Fernando Silveira e outros, que registraram um movimento para que o prefeito da época, que era Cabral construísse um teatro (GERALDINO PEREIRA DUDA, 2009).

Podemos notar na fala de Geraldino Pereira Duda a efervescência cultural e artística campinense, neste período a cidade contava com cinco cines-teatros e programas de rádio com auditórios, transmitida da Rádio Borborema, onde programas e telenovelas eram apresentados diariamente, além de associações e grupos intelectuais que promoviam mensalmente programações culturais na cidade (MÉLO, 2005). Porém, a falta de um teatro municipal em uma cidade ativamente artística fazia falta no espaço citadino, tanto como um discurso espacial da arte, como também, um espaço de atuação e encontro público para os artistas da cidade. Reunidos, artistas e intelectuais, exigiram a efetuação do projeto da construção do teatro municipal para a cidade e entre 1962 e 1963. Assim, estrutura do teatro foi tomando forma às margens do Açude Novo.

De acordo com Oliveira (2000), o Teatro Municipal fez parte de um projeto de urbanização das margens do Açude Novo, com a retirada favela São Joaquim, com o intuito de valorizar aquela área da cidade, pois

A área em torno do Açude Novo ainda permitiu a integração de outros prédios, motivo pelo qual o arquiteto Renato de Azevedo adiciona ao seu anti-projeto a Biblioteca Municipal, um pequeno Shopping Center, o cinema Um (hoje desativado), o Centro Cultural e o Museu Vivo da Ciência e Tecnologia (Severino

Lourenço), compondo um complexo arquitetônico espacialmente elástico que separa e une, ao mesmo tempo, a Avenida Floriano Peixoto, que passa entre o Parque do Povo e o complexo do Açude Novo. Entre a Avenida Floriano Peixoto e a rua Pedro II, aproveitando a configuração triangular existentes no encontro dessas duas vias, fica o Teatro Municipal Severino Cabral (OLIVEIRA, 2000, p.172).

Nota-se que havia o planejamento de um centro artístico-cultural e político, que deveria substituir os traços de miséria, aproximando a cidade da modernidade arquitetônica e social que o sonho de Brasília tinha despertado em todas as localidades do país. Impondo um discurso de civilização, de poder e de sensibilidade à espacialidade cidadina, dentro desse discurso idealizado, do qual Oliveira (2000) nos fala, poucos prédios foram proferidos/construídos, sendo o teatro municipal um deles.

O Teatro Municipal foi idealizado arquitetonicamente pelo “pai da arquitetura moderna campinense”, Geraldino Pereira Duda que ficou com a incumbência de planejar, o mais rápido possível, o novo espaço público para a arte teatral da cidade. Projetou um teatro de arquitetura inovadora, a primeira construção de cimento armado do município, que impressionou pela ótima acústica, na época considerada a segunda melhor do país (OLIVEIRA, 2000).

Espaço exigido pela elite da arte teatral e apropriado como espaço de lazer pela elite social da cidade, impresso no programa¹⁴ do teatro, com restaurante (no subsolo), sorveteria com ponto de observação da cidade (último andar), salas de estudos destinados à Escola de Artes de Campina Grande, porém com o barateamento da obra não poderão ser efetivadas, como nos conta o seu arquiteto:

o forma interno do teatro foi defino tipo o teatro italiano, com aquele palco tinha um foço para o orquestra, naquela época não se tinha estes aparatos eletrônicos. Agora o teatro externo é que procurei fazer de acordo com formato do terreno, coloquei-o com a frente voltada para a cidade, ai ele ficou com o bico, ou o formato de um apito voltado para cá. Ai, eu pensando que a chuva era no sentido dele, tive que na porta do teatro colocar para abrigar a porta, e para abrigar a porta é que colocamos aquele balaço de oito metros, ah! Naquela época era audaz!, com o ferro que agente tinha naquela época, ferro CA 24, hoje não, hoje se tem este ferro de maior resistência. Então, oito metro para abrigar a entrada do teatro e para que os carros que fossem levar autoridades parariam ali, entrariam e sairiam sem chuva. Ai foi se definindo, ai veio as ideias e ai foi definido, depois teve a outra parte, a coberta não seria uma coberta comum como as outras, ai passamos a fazer a coberta já com aquele

¹⁴ O conjunto de objetivos que a arquitetura de um edifício deve atender que variam de acordo com a utilidade que terá o imóvel para destina sua construção.

formato, e aí veio surgindo as ideias. A parte de trás, aquele edifício tinha mais dois andares, mas foi diminuído, esses dois pavimentos, por conta do barateamento do teatro. Visto que a obra, para aquela época, era cara, né? E ele era no centro do triângulo, mas Cabral, o prefeito Severino Cabral, propôs que se fizesse, que subisse o teatro mais para o centro e deixasse a parte de trás para ele negociar com a imprensa construtora que era o G. Gioi & Cia, firma daqui, para pagar uma parte do teatro com o terreno de trás. Então, nós puxamos para ele sair do centro, mas era melhor se tivesse ficado, não era melhor? Mas nem sempre fazemos o que queremos, faz o que pode, né? Então o prédio também foi reduzido, a parte do prédio de trás foi reduzido dois pavimentos, onde ele tinha a escola de arte dramática e a escola de música que seria naquela parte de trás (GERADINO PEREIRA DUDA, 2009).

Desse modo, se compararmos os dois projetos idealizados para a construção de um teatro municipal para a cidade, podemos notar semelhanças como os espaços planejados para bares, restaurantes e ambientes destinados às aulas de artes cênicas e à música. Reforçando a ideia de uma tradição artística para a cidade, pois visava empreender certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação com o passado histórico apropriado (HOBSBAWAN, 2008).

No caso de Campina Grande, buscavam a construção de um espaço não só de lazer, mas também, de ensino das artes clássicas, que traria ao pensamento da população modos de agir e pensar que a arte erudita inspirar, civilidade e sensibilidade, instituindo à cidade um discurso modernista através da presença da arte no cotidiano cidadão. A arte teatral seria assim um espaço de educação da população campinense (MÉLO, 2005).

Assim, no dia 30 de novembro de 1963, o Teatro Municipal Severino Cabral foi inaugurado, revitalizando os antigos grupos teatrais e fazendo nascer outros, com o ator campinense José Vasconcelos se apresentando juntamente com grande elenco que fez vibrar o atento e numeroso público do Teatro (MÉLO, 2005). Mesmo sem ter sido inteiramente concluído, o prefeito Severino Cabral fez questão de inaugurá-lo, antes do término do seu mandato. A obra só seria totalmente concluída durante outras administrações, como afirma Duda:

Então ele foi inaugurado sem tá completamente concluído, mas funcionando bem. Vinte e cinco anos depois foi que o filho dele, de Severino Cabra que era prefeito, e o filho já era governador biônico da Paraíba; resolveu construí-lo. Inclusive botou ar condicionado do tipo mais atualizado que tinha e também, a parte de sonorização eletrônica e uma série de inovações que eliminou o fosso da orquestra. Aí o fosso foi

coberto, porque já não tina mais a orquestra para os espetáculos (GERALDINO PEREIRA DUDA, 2009).

Dessa forma, o teatro foi sendo terminado aos poucos pelos demais governos, estando sempre em reformas que passaram pela administração municipal de Evaldo Ribeiro, Ronaldo Cunha Lima e pelo governo de Severino Cabral Filho que tomou como honra terminar a obra arquitetônica de seu pai. A construção do teatro trouxe desenvolvimento social e urbanístico da região das antigas margens do Açude Novo. Pois, a movimentação da elite social proporcionou o desenvolvimento daquele espaço que, segundo Oliveira (2000), fazia parte de replanejamento inovador, afinal

no espaço nobre gerado pelo Açude Novo, ampliado pela erradicação da favela São Joaquim, surge a construção do conjunto arquitetônico ladeado por vasta área arborizada e tendo à frente o majestoso espaço do Açude Novo. Este, não mais podendo ser espelho dá água, foi substituído a um planejamento urbanístico e paisagístico, que o adoto de um aspecto estático/funcional através da generosidade de espaços, da urbanização e do uso público (OLIVEIRA, 2000, p. 169).

Recentemente, em 2008, o prefeito Veneziano Vital do Rego, assinou um contrato para uma nova reforma do Teatro Severino Cabral que deverá custar aos cofres públicos 1 milhão e 285 mil reais, modernizando toda a sua estrutura interna. Assim, como consta no site oficial do teatro:

O prefeito de Campina Grande, Veneziano Vital do Rego, e o secretário de educação, esporte e cultura, Flávio Romero assinarão, nesta quinta-feira (26/11), às 10h, no Hall de entrada do Teatro Municipal Severino Cabral, a ordem de serviço para o início da reforma daquela casas de espetáculo. O local passará por uma reforma de grandes proporções, num investimento com recursos próprios e federais de R\$ 1 milhão e 285 mil. A reforma do Teatro Severino Cabral vai modernizar toda sua estrutura e solucionará problemas que prejudicam o seu funcionamento há décadas, como, por exemplo: o sistema de ar-condicionado. Serão instaladas novas poltronas, novo carpete e será realizada revisão e melhoria de todas as instalações hidro-sanitárias e elétricas; recuperação do sistema de iluminação, sonorização e de combate à incêndios, além da implementação de rampas para permitir a acessibilidade a portadores de necessidades especiais (WWW.severinocabral.com.br/noticias, acessado em 24/11/2010).

Com a construção do Teatro Municipal Severino Cabral, as práticas teatrais de antes de sua edificação foram mergulhadas somente nas lembranças de quem as viveu, pois, é na memória dos artistas antigos que se ergue uma cidade invisível, os espaços de apropriação da

arte teatral, assim como de seus saberes e técnicas de fazer artístico, seus espaços de aprendizagem e de apresentação. Dos espaços de mobilização do grupo para a construção de um teatro público e a luta pelo reconhecimento do popular como parte desta arte e consequentemente deste espaço. Pois, o

visível, tem como efeito tornar invisível a operação que o tornou possível. Essas fixações constituem procedimentos de esquecimentos. O traço vem substituir a prática. Manifesta a propriedade (voraz) que o sistema geográfico tem de poder metamorfosear o agir em legitimidade, mais aí faz esquecer uma maneira de estar no mundo (CERTEAU, 2007).

3.2. A cidade invisível: do vivido às emoções

Em meio a essa cidade tangível existe a cidade construída sobre os alicerces da memória coletiva ou individual que atribuem ao espaço representações diversas, advindas das vivências, dos sentidos e das emoções que ficam gravadas sobre e ao redor da cidade visível, passível das lembranças e de esquecimentos (RICOEUR, 2007).

Em meio a Campina Grande tangível, de cal e pedra, há a cidade invisível que resguarda sobre seus alicerces das memórias dos artistas teatrais, a história da cultura teatral da cidade. Histórias estas que se reúnem e são representadas pela construção do teatro municipal campinense, lembranças de vida que se confundem com a própria história da cultura teatral, memórias que se cruzam dentro desse espaço invisível e que dão as bases para sua construção, pois

nossas permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se tratem de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p.30).

Sendo assim, os testemunhos se cruzam nessa cidade invisível, definem seus territórios de representações e sobrepondo tempos e espaços, compartilhando experiências agradáveis ou desagradáveis, lembranças que emanam de pontos diferentes, mas que convergem ao ponto da cultura teatral campinense, se abrigando entre as paredes de concreto armado do teatro municipal. Culturas que se interligam, que tecem uma história cultural da cidade (GEERTZ, 1989), construídas sobre o pilar do popular e do elitista, entre o palco e a rua, que se veem representados no imponente edifício do Teatro Municipal Severino Cabral.

Nesse contexto, estão as histórias de vida de Manuel Cabral da Silva (Major Palito); Eneida Agra Maracajá e Fátima Ribeiro, histórias individuais que se confundem com a

história coletiva da cultura teatral campinense, as quais contribuíram para a exposição de parte dessa cidade invisível que circula a representação da arte teatral em Campina, o Teatro Municipal Severino Cabral que se caracteriza como um patrimônio material, por sua arquitetura inovadora e sua representação cultural, e imaterial da cidade, pela cultura artista teatral do qual foi palco e celeiro.

O que separa os testemunhos do grupo artístico do restante da população, no que diz respeito ao patrimônio histórico do teatro municipal, é a maneira como os artistas representam esse patrimônio. Pois, são as representações coletivas (CHARTIER, 2009) de mundo que fomentam as identidades sociais de um grupo (HALL, 2006), neste caso do grupo de artistas do teatro campinense.

Sobre estas lembranças surge uma cidade artística intensamente ativa, onde desde as ruas da periferia até os palcos dos cines-teatros, produzia-se a arte teatral. Surgem assim, espaços na memória que não deixaram indícios na cidade tangível, estamos nos referindo a uma cultura teatral popular, praticada pelas e nas comunidades mais pobres da cidade, que somente foi acessível através das lembranças de Major Palito, que através de sua trajetória de vida conta a história da cultura teatral popular (MONETENEGRO, 2007).

Nas lembranças de Manuel Cabral da Silva (Major Palito), Campina Grande se divide entre a periferia e o centro da cidade, entre uma cultura popular do teatro e uma cultura elitista, entre as ruas da periferia e os palcos dos cines-teatros. Pois, no mesmo período da efervescência artística no bojo da cultura elitista, a periferia se apropriava das ruas, calçadas e feiras para ver e fazer sua arte. Bailados, pastoreios, teatros de rua, repentistas e contadores de histórias faziam parte deste mundo da cultura teatral popular. Como nos conta Major Palito:

De noite ia gente lá para casa me ouvir contar as histórias de Trancoso, aquelas histórias de Trancoso. Naquela época tudo isso era sítio, mato¹⁵. O povo vinha lá do Prado para escutar histórias, né? Em uma sala pequena à luz de querosene para ouvir histórias. Era a família mesmo que fazia, a gente fazia cantorias, bailados. Eu criei o bailado do ano, sabe o que é bailado? Não, né? É um grupo de gente que vai chamando de um em um para se apresentar, recita um versinho e depois canta e dança a música do seu personagem, depois fica lá parado enquanto os outros se apresenta sem restar ninguém. Por exemplo, no meio bailado do ano, cada um representava um mês, janeiro, fevereiro, março, abril, maio, São João e Santana...por aí. Ai dizia: ai vem o mês de Janeiro, o mês do agricultor, ai ele vinha com a enxada nas costas chapéu de palha, batia a enxada e limpava o mato no palco, ai vinha a gravação da música 'Bate a enxada no chão, limpa o pé do algodão', ai quando terminava vinha na frente e dizia: Eu só o mês de janeiro, o mês do

¹⁵ Requeresse a região do Catolé, próximo a atual Escola Estadual Sandra Cavalcante.

agricultor que muita gente dá valor... fazia ai uma sextilha deste esquema. No mês de fevereiro vinha mina irmã catando e dizendo em versos, mesmo jeito. No mês de maio era o estudante com o livro, no mês de abriu era eu como Tiradentes, ai eu dizia: eu sou abriu, vou falar minha gente, quando morreu Tiradentes para deixar o Brasil independente. E assim ia a brincadeira lá no quintal de casa que ficava sem nem poder entrar mais gente (MAJOR PALITO, 2009)

Dessa forma, a arte teatral popular se apropriava de conhecimentos populares, entrelaçando-os com conhecimentos oficiais, para produzir arte. Sendo os espaços de lazer, muitas vezes, o próprio terreiro das casas dos artistas, que ficavam lotadas de espectadores. Pois, dentro de um mundo criado a parte pela elite, a população pobre recria ou cria representações e apropriações de mundo por meio de suas práticas cotidianas, desenvolvendo assim, um saber particular, diferenciado da elite, mas complementares em suas artes de fazer e praticar o teatro (MONTENEGRO, 2007).

Os dramas faziam parte das brincadeiras das crianças, tanto das ricas quanto das pobres, seja nas ruas ou nas escolas, nas cinco primeiras décadas do século XX, assim como recorda Eneida Agra Maracajá: “Sempre brinquei muito de dramas, de trabalhos assim com a criançada. Sempre tive liderança com a criançada para fazer bailados, as operetas populares” (ENEIDA AGRA MARACAJÁ, 2009).

Foi neste período, de uma arte teatral caseira, que surgiu o Palhaço Major Palito sempre envolvido com a arte mambembe, conhecimento apropriado através dos espetáculos circenses, palcos sob lonas que de ano em ano traziam a cidade além das artes circenses, traziam também as artes cênicas, como nos afirma o Major Palito:

Sempre vinha circo para aqui, e aqueles circo que vinha aqueles circo grande Lenina, diz que o Búfalo Biu, não sei... e o Garcia que passou muito tempo aqui. Naquela época era muito bom, eu era pequeno, ia para lá assistir aquelas peças importantes... religiosas que dependia da época: Os milagres de Santo Antônio, A paixão de Cristo... Deus lhe pague, que era uma das peças mais importantes, A louca do jardim e tantos outros. Naquela época o povo era mais assim... assistia aquelas peças, pronto hoje vai passar Os milagres de Santo Antônio ai... e muitas outras que davam o nome de drama, drama. E Seu Darci, o Bibi, que era um grande palhaço (MAJOR PALITO, 2009).

Levando em consideração a própria história de vida de Palhaço Major Palito, podemos notar em sua fala que o circo era um espaço aberto a todos os públicos. Mesmo havendo interiormente uma divisão hierárquica das classes sociais, proporcionada pelas diferenças de

preços entre os camarotes, as cadeiras e os chamados puleiros (as gerais), disponibilizando a arte cênica para todos os níveis sociais, diferentemente dos cines-teatros da cidade. Os circos eram também espaços de aprendizagem e de apropriação da arte de fazer cênico pelos artistas da cidade, sejam eles populares ou elitistas, o circo traria a cidade inovações teatrais que enriqueciam a cultura já existente na cidade.

Essa arte teatral popular era representada na época por programas de rádio caipiras que com suas caravanas de humoristas, repentistas e bailados peregrinavam pelos sítios da região promovendo a alegria dos moradores do interior. Um desses programas era o Retalhos do Sertão, transmitido pela Rádio Difusora Borborema, fundada na década de 1960 (MÉLO, 2005), no qual nasceu a personagem Major Palito, que de sua experiência do programa transmitido dos sítios da região, nos conta:

Antes de começar a cantoria, que era assim... antes de começar fazíamos o palco, um bocado de negocio, ai ele [o apresentador] ficava sentado assim, lá na outra extremidade do palco, e antes de eu começar a cantoria, eu fazia versos para o auditório, eu já era locutor, pegava os dados da casa da família e na hora eu dizia: atenção, atenção vamos começar! Aí, eles se sentavam tudo calado, tudo silêncio. Senhores e senhoras ouvintes, meus cordiais, boa noite! Boa noite, aquelas coisas todas, né? Coisa daquelas cantorias antigas, né? Está aqui do meu lado os famosos repentistas Sobral Lourenço e Juvenal de Oliveira que vem cantar daqui a poucos instantes ao lado deste povo bom e magnífico...fazia o bafafá, falava daquele povo todo, aumentava a coisa toinha. Aí, eu botava eles para cantar as seis tiras [...], depois se fazia pedidos de moda e o povo tudo lá escutando (MAJOR PALITO, 2009)

Como nos relata por meio de suas lembranças, como as noites na cidade eram iluminadas pelas atrações dos cines-teatros, nas comunidades mais carentes da cidade a arte teatral se reinventava e às luzes de candeeiros, os dramas, a música e a comédia eram apresentados ao público (MONTENEGRO, 2007).

A idealização de um teatro municipal para a cidade foi um fato da cultura teatral elitista que se tornou um pólo cultural para a cidade e região, contribuindo para arte cênica no Estado. Porém, seu auge como pólo de circulação cultural para região se deu com a implementação do Festival de Inverno de Campina Grande, criado por Eneida Agra Maracajá, que entre as décadas de 1970 a 1990 foi um dos vetores que impulsionaram a cultura teatral tanto a níveis nacionais quanto internacionais, como nos mostra a reportagem da Revista ADE, da La Asociacion de Directores de Escena de Espeña, magazine especializada na arte cênica européia e uma das mais consagradas publicações deste meio, que a articulação entre

cotidiano e arte nas feiras da cidade chamou a atenção dos editores que viram nesses territórios, não somente um ponto comercial, mas um ponto cultural onde cordelistas, repentistas, dançarinos populares e contadores de histórias criavam seus teatros a céu aberto, que virou um campo de estudo e investigação dos repórteres Tofi Bueno e Agustín Iglesias, como afirmam na citação abaixo:

El campo de investigación fue la literatura, el teatro e el comunicación popular através de sus transmisores: cordelista, cantadores, repentistas, violeiros, tropeiros e dramaturgos. Todo ello decantó em el montaje de um espectáculo de intervención callejera, desarrollado em La Feira de Campina Grande, tomando como base el texto: A Feira de la conocida dramaturga paraibana Lourdes Ramalho, sobre el que se vertieron em la puesta em escena todos los materiales investigados¹⁶ (REVISTA ADE, 1994, p.96).

Nota-se o interesse que a questão da cultura artística da cidade, assim como a dramaturgia paraibana são postas em destaque pela matéria, que entendendo o espaço da feira como um espaço teatral, mostra-nos como a arte estava no seio da sociedade campinense, tanto popular como elitista da cidade, destaque este proporcionado pelo intercambio cultural facilitado pelo Festival de Inverno, transformando o teatro municipal no ponto de encontro artístico e de aprendizagem teatral, cedendo seu palco para artistas de renome nacional, como afirma Eneida Agra Maracajá ao falar da importância do Teatro Municipal Severino Cabral para o desenvolvimento da cultura teatral no interior da Rainha da Borborema:

Ele [o Teatro Municipal Severino Cabral] contribuiu demais e é um dos melhores teatros do país, e tem uma acústica das mais perfeitas do Brasil, o mais importante. Posso dizer, que esse teatro é exatamente um grande pólo de circulação cultural, pois por aqui já passaram grandes nomes como Waldo Parisó, um dos mais famosos maestros mundiais; e atores brasileiros como Procópio Ferreira, Bibi Ferreira, Fernando Montenegro, Regina Duarte, foram tantos que seria impossível dizer quanto passaram por este palco. Os grandes espetáculos que nos já trouxemos durante estes mais de 30 anos que contribuíram para melhorar não somente o público e mostrar, mas também para mostrar para os artistas da cidade e dá a oportunidade de conhecer outras culturas e outros saberes (ENEÍDA AGRA MARACAJÁ, 2009).

¹⁶ Tradução livre: O campo de investigação foi a literatura, o teatro e a comunicação popular através de seus transmisores: cordelistas, cantadores, repentistas, violeiros, tropeiros e dramaturgos. Todos estes contribuem para a montagem de um espetáculo de intervenções casuais, desenvolvido na Feira de Campina Grande, tomando como base o texto: A Feira da conhecida dramaturga paraibana Lourdes Ramalho, sobre o que em as vertente põem em cena todos os materiais desta investigação.

Assim como os circos, em anos anteriores a construção do teatro municipal, trazia aos artistas da cidade novas técnicas do fazer teatral que eram apropriados e reapropriados em suas práticas artísticas, articulando um intercâmbio cultural; o Festival de Inverno favoreceu o aprimoramento da cultura teatral campinense ao proporcionar trocas de experiências e a arte de fazer cênico. Transformando o Teatro Municipal em um espaço de aprendizagem e formação de atores e atrizes, até então inexistente na cidade.

Sendo assim, o Teatro Municipal Severino Cabral se caracteriza como um patrimônio material e imaterial da cultura teatral de Campina Grande e da Paraíba. Pois, não somente sua edificação, que é histórico e importante para instaurar a memória da cultura artística construída na cidade, mas também a arte que inspirou e semeou, através dos espetáculos e shows que passaram por seu palco, transformando-o em um celeiro artístico, um centro educacional da arte teatral que fortaleceria essa arte no decorrer das demais gerações de artistas campinenses.

O Teatro Municipal presenciou diversas gerações de artistas campinenses, assim como seus ideais e percalços sociais e familiares pelos quais passavam e passam. A arte cênica que se abriga hoje neste espaço é diferente da geração que visualiza sua edificação, pois como nos explica Eneída Agra Maracajá:

Não existe mais artista amador, porque o artista tem que sobreviver de sua arte seja ele pintor, cantor, músico, ator ou atriz. Aquele trabalho amador que era uma palavra que na década de 50 e 60 se falava muito de um teatro amador, não existe mais. Hoje todos são profissionais, pois todos fazem um trabalho para sobreviver, então a mudança maior é essa, né? Porque nas épocas anteriores não havia este mercado, hoje todos estão no mercado, mercados este guiado por leis capitalistas, do consumismo, do “salve-se quem puder!”. Não existe mais essa ideologia de fazer arte somente por amor, esta arte tem que ser também comercial, de venda fácil e rápida (ENEÍDA AGRA MARACAJÁ, 2009).

Por as artes cênicas das décadas de 1950 e 1960 serem, em sua maioria, amadoras a sociedade ligava a imagem do ator/atriz à pessoas desocupadas, criando em seu redor uma representação de desordeiros, desocupados, prostitutas e homossexuais, uma única categoria que representava todos os grupos marginalizados da sociedade de então. Por esse motivo, inúmeros atores/atrizes das décadas de 50, 60 e 70, enfrentavam graves problemas familiares, muitas vezes sendo obrigados a escolher entre a convivência família e a carreira artística, como nos afirma Fátima Ribeiro, mais conhecida como a Boneca Clarita, ao falar das dificuldades familiares que passou quando decidiu ser atriz:

Ave Maria!!!! Foi preciso até sair de casa, pois eu não tinha mais como deixar o teatro e minha mãe... minha mãe não era uma pessoa assim... arcaica, nem de cabeça pequena, mas por causa da pressão da família em si, ela passou assim a falar para mim: que esse negocio não era de futuro, que não era certo... essas coisas de mãe, né? Ai eu disse assim: mãe para a senhora não ficar brava eu vou embora. Eu não podia (sic.) chegar em casa vinda do teatro, que se uma lantejola caísse era uma confusão, dizendo: Olha que eu ainda tiro meu quarto daqui, porque não aguento mais este brilhos, estas lantejoulas. Sendo assim então, da minha vida artística ela se preocupava muito, então sai de casa fui mora em um apartamento sem emprego sem nada, com a cara e a coragem, mas eu fui, né? (ri) Então quando eu cheguei lá, por uma sorte eu estava terminando o pedagógico e o professor Adelmo disse assim: você é muito extrovertida, boa artista, gosta de crianças? Eu disse: Adoro!!! Então ele falou: pois pronto, vou falar com minha esposa para de pôr para trabalha numa escolinha que ela tem ali na Rua Irineu Joffilly, ali quase enfrente ao antigo Babilônia. Ai pronto, conseguir dinheiro para pagar o primeiro aluguel, depois não parei mais de atuar e nem de trabalhar com crianças. Mas hoje já estou bem com a família, graças a Deus (ri) (FÁTIMA RIBEIRO, 2009).

Em seu depoimento, Fátima Ribeiro conta-nos através de sua história de vida, as dificuldades enfrentadas por diversos artistas de teatro que perpassam a descrença e estereótipos que a sociedade e conseqüentemente a família atribuem à profissão de atores e atrizes, levando muitos artistas a romperem os laços familiares, seja permanentemente ou provisoriamente como foi o caso de nossa entrevistada. Além disso, muitos artistas têm uma dupla jornada de trabalho, pois muito poucos, até nos dias atuais, não sobrevivem exclusivamente de sua arte.

Nos finais de semana da década de 1980, em Campina Grande, circulavam dois impressos que objetivavam divulgar as produções artísticas da cidade, proporcionando um maior conhecimento da população perante a arte produzida por seus conterrâneos. Sendo assim, atores/atrizes, cantores/as, bailarino/as, escritores/as, diretores/as e artistas plásticos circulavam pelas páginas, divulgando nossa cultura artística.

O jornal Sábado tinha como diretor-redator o teatrólogo Hermano José e contavam com cronistas como Lili Penaforte e João Amaral, dividindo suas páginas entre música, arte cênica, poesias e denúncias contra o patrimônio artístico-cultural da cidade. A revista Notíart, foi inaugurada no dia 5 de setembro de 1987, tendo como diretor-redator José Faustino da Costa, abrindo espaço para a divulgação artística, notícias do estado e da cidade, denúncias e críticas, além de entrevistas com personalidades de influência intelectual campinense, como

Eneída Agra Maracajá e o artista plástico paraibano Miguel dos Santos, trazidas sempre na última página da revista semanal.

Desse modo, além de um espaço de divulgação da cultura artística, tanto a Revista Noticiart como o Jornal Sábado, ambos semanais, caracterizavam-se como espaço de denúncias e abordagens críticas em relação às condições das artes na cidade, transformando suas páginas em mecanismo de protesto e exposição de ideias que fortaleciam uma militância artístico-cultural na e da cidade.

Porém, nos jornais “normais” de circulação das décadas 1950 a 1990¹⁷, que serviram de bases para nossa pesquisa sobre a cultura artística campinense, quase não há referência a essa arte nas sessões de entretenimentos, somente a partir da década de 1980, com a criação do Festival de Inverno é que a arte teatral ganha espaço nas colunas sociais dos jornais de grande circulação da cidade, mesmo assim nos meses de junho e julho, período dos preparativos e das apresentações artísticas dentro do festival.

E é assim, que a figura da dama do teatro campinense começa a ser construída ao redor de Eneída Agra Maracajá que através das colunistas culturais, como Adhemar Dantas do Jornal da Paraíba, Walter Mendonça da Gazeta do Sertão, e Graziela Emerenciano do Diário da Borborema; que a representavam usando adjetivos como quixotesca nordestina, mãe da cultura campinense e mulher admirável, foram tecendo sua figura à arte cultural campinense, tessitura essa difícil ser apagada da memória da população (MOÇO e ARRUDA, 2009). Assim como podemos notar neste texto, extraído do Jornal da Paraíba de 1993, escrito pelo cronista Adhemar Dantas:

Eneída, idealizadora, mantenedora, tudo merece de Campina, um monumento se possível em vida, já que sua obra é transcendental, para que os pôsteres não esqueçam. Talvez amanhã, quando Eneída se for, outros assumirão seu cargo, mas não sua obstinação, seu amor, talvez chegue o instante, depois ela, que tudo ficará em silêncio. De uma forma ou de outra, alguma coisa pela cultura desse povo não se descreve (ADHEMAR DANTAS, 1993)¹⁸

Dessa forma, a figura de Eneída Agra Maracajá foi sendo entrelaçada com a história da cultura teatral campinense, construindo uma credibilidade cultural reconhecida em todo o país, assim como a figura de Major Palito foi inseparavelmente interligada ao circo ou a cultura mambembe, da mesma forma que Fátima Ribeiro esta liga a beleza do teatro infantil.

¹⁷ Foram utilizados nesta pesquisas os periódicos da Gazeta do Sertão, do Diário da Borborema, do Jornal da Paraíba e do Seminário Oficial, disponíveis no Museu Histórico e Geográfico de Campina Grande e no Acervo Atila da Universidade Estadual da Paraíba.

¹⁸ Jornal da Paraíba, Campina Grande – PB, 21 de julho de 1993.

Sendo assim, o Teatro Municipal Severino Cabral, patrimônio material de Campina Grande, produz, em seu meio, outros tantos patrimônios imateriais da cidade, sejam eles a própria arte teatral produzida ou o semear de artistas que se tornam com o passar do tempo patrimônios vivos da cidade e de sua cultura, como é o caso de nossos entrevistados e tantos outros artistas teatrais que confundem suas vidas com a própria história da cultura de sua arte na cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Teatro Municipal Severino Cabral marca no centro da cidade de Campina Grande – PB, um discurso cultural e artístico, tornando-se referência teatral do Estado e do país, como uma das melhores estruturas acústicas do Brasil. Caracterizando-se como um patrimônio material da cultura teatral campinense. Porém, por ser também um celeiro artístico-cultural da cidade, suas produções e seus artistas constituem um patrimônio imaterial da cidade.

Sendo assim, a cidade lida através da cultura teatral e visualizada através de suas edificações e suas memórias, constituindo uma cidade invisível existente em meio à cidade visível.

Nesta cidade-memória da cultura teatral campinense, podemos encontrar histórias de vida que se confundem com própria história do teatro campinense e suas realizações. Lembranças essas, existentes na mente personalidades da cultura teatral da cidade como é o caso de Major Palito, Eneida Agra Maracajá e Fátima Ribeiro que, entre outros artistas teatrais, escreveram seus nomes na memória e na história do teatro de Campina Grande.

São através dessas lembranças/testemunhos que descortinamos nestas páginas a vibrante cultura teatral campinense, existente antes mesmo da construção de um teatro público na cidade, com grupos populares e elitistas, produtores de encenações artísticas de dança, música e teatro, assim como publicações semanais de revista e jornal voltados para a divulgação da arte e da cultura em meio à sociedade campinense, caracterizando-se como espaço de denúncias e divulgação artística da cidade, como também, a criação de Festival de Inverno.

Palco das principais realizações artísticas da cidade, símbolo máximo da cultura teatral de Campina Grande, o Teatro Municipal Severino Cabral, encontra-se há dois anos com suas portas fechadas ao grande público, abrigando somente as lembranças, deixando seus/suas artistas órfãos de um espaço teatral na cidade. Silêncios que fazem vibrar na memória grandes nomes e espetáculos que deixaram gravadas em cada centímetro de seu palco suas marcas.

O gigante de cimento armado dorme em meio ao caos cotidiano da cidade, tomara que não morra por falta de responsabilidade pública, e que não tenha o mesmo destino do Capitólio ou do Cine São José, patrimônios materiais e imateriais que agonizam silenciosamente em meio à modernização urbana, levando com eles parte da história cultura e artística de nossa cidade.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Léa. **Recortes da modernidade: a sedução do progresso recria a memória na demolição do patrimônio histórico.** In: GURJÃO, Eliete de Queiroz. *Imagens multifacetadas da história de Campina Grande.* Campina Grande: Prefeitura Municipal de Campina Grande/ Secretária da Educação, 2000.
- BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BOURDIER, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza.** 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAVALCANTI, Silêde Leila de Oliveira. **Campina Grande de(fl)vorada por forateiros: a passagem de Campina Grande patriarcal a Campina burguesa.** In: GURJÃO, Eliete de Queiroz. *Imagens multifacetadas da história de Campina Grande.* Campina Grande: Prefeitura Municipal de Campina Grande/ Secretária da Educação, 2000.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer. Vol. I.** 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietações.** Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.
- _____. **A história ou a leitura do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- _____. **O mundo como representação.** *Estudos Avançados* 11(5), 1991.
- _____. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna, séculos XVI – XVIII.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- DODEBEI, Vera. **Memória circunstancia e movimento.** In: GONDAR, Jô e Vera Dodebei (org.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Outros Espaços.** In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault, Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GINZBURG, Carlos. **Mitos, emblemas e sinais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

- GOMES, Angela de Castro. **História e historiadores: a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- GONDAR, Jô. **Quatro proposições sobre memória social**. In_: GONDAR, Jô e Vera Dodebei (org.) O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O patrimônio como categoria de pensamento**. In_: ABREU, Regina e Mário Chagas. Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- HALBSWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da.(org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- HOBBSBAWM, Eric e Terce Ranger. **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 2008.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 3 ed. Campinas: Unicamp, 2003.
- MATOS, Maria Ilzida Santos de. **Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru: EDUSC, 2002.
- MÉLO, Yonara Kézia Ramos de. **O teatro como expressão de arte e cultura: uma análise histórica do teatro campinense (1910 – 2005)**. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2005.
- MENESES, José Newton Coelho. **História & turismo cultural**. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. **A história Oral e memória: a cultura popular revisitada**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- MOÇO, Elisângela Cabral e Karliana Arruda Barbosa. **As várias representações da mulher na figura de Eneída Agra Maracajá nos jornais de Campina Grande**. Artigo apresentado no 5º Colóquio Nacional: Representações de Gênero e Sexualidade e 1º Simpósio Nacional de Psicologia e Crítica da Cultura. Campina Grande: Realize, 2009.
- NASCIMENTO, Edgar Francisco do. **Mais um filme em cartaz: esquecimento dos cinemas campinenses no final do século XX**. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2005.

- OLIVEIRA, Maria José Silva. **Emblemas da modernidade campinense**. In: GURJÃO, Eliete de Queiroz. *Imagens multifacetadas da história de Campina Grande*. Campina Grande: Prefeitura Municipal de Campina Grande/ Secretária da Educação, 2000.
- OLIVEIRA, Iranilson Buriti de. **Temp(l)os de consumo: memórias, territorialidades e cultura histórica nas ruas recifenses dos anos 20 (século XX)**. In: *Revista de História Saeculum*, nº16; João Pessoa, jan./jun. 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANT'ANNA, Marcia. **A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização**. In: ABREU, Regina e Mário Chagas. *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

Acervos jornalísticos pesquisados:

Acervo Átila da Universidade Estadual da Paraíba

Acervo do Museu Histórico e Geográfico de Campina Grande

Seminário Oficial, Ano IV, nº 204. Campina Grande, 6 de fevereiro de 1960.

Seminário Oficial, Ano II, nº 78. Campina Grande, 1 de junho de 1957.

Seminário Oficial, Ano II, nº 81. Campina Grande, 22 de junho de 1957.

Seminário Oficial, Ano II, nº 78. Campina Grande, 1 de junho de 1957.

Seminário Oficial, Ano II, nº 84. Campina Grande, 13 de julho de 1957.

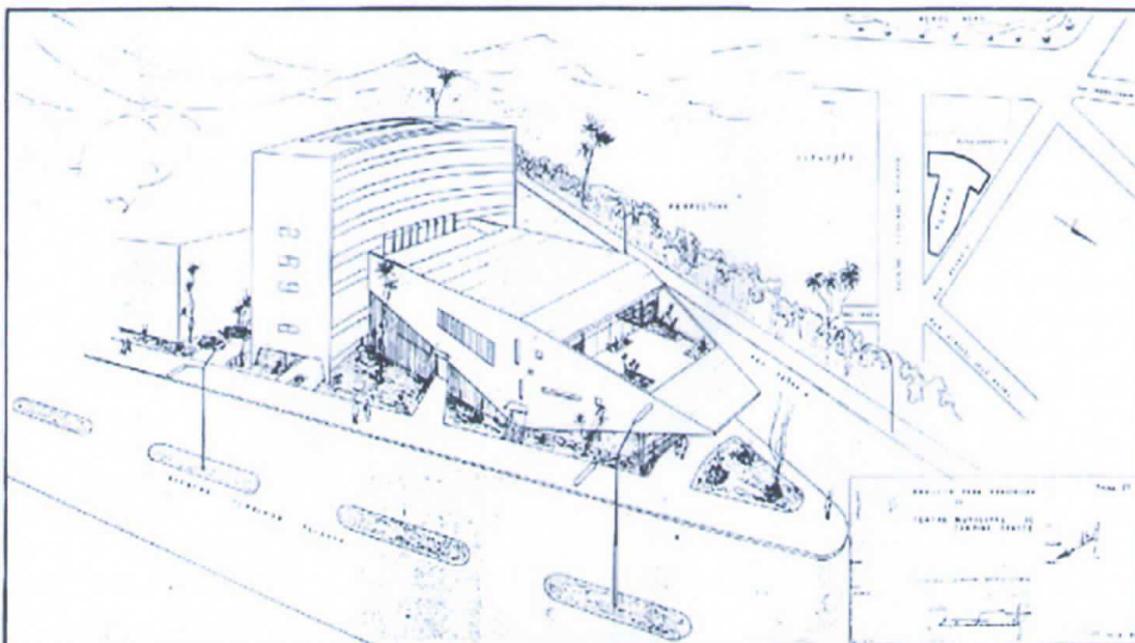
Seminário Oficial, Ano II, nº 93. Campina Grande, 14 de setembro de 1957.

Gazeta Campinense, Ano II, nº 64. Campina Grande, Domingo, 2 de julho de 1961.

Gazeta Campinense, Ano I, nº 26. Campina Grande, Domingo, 11 de setembro de 1960.

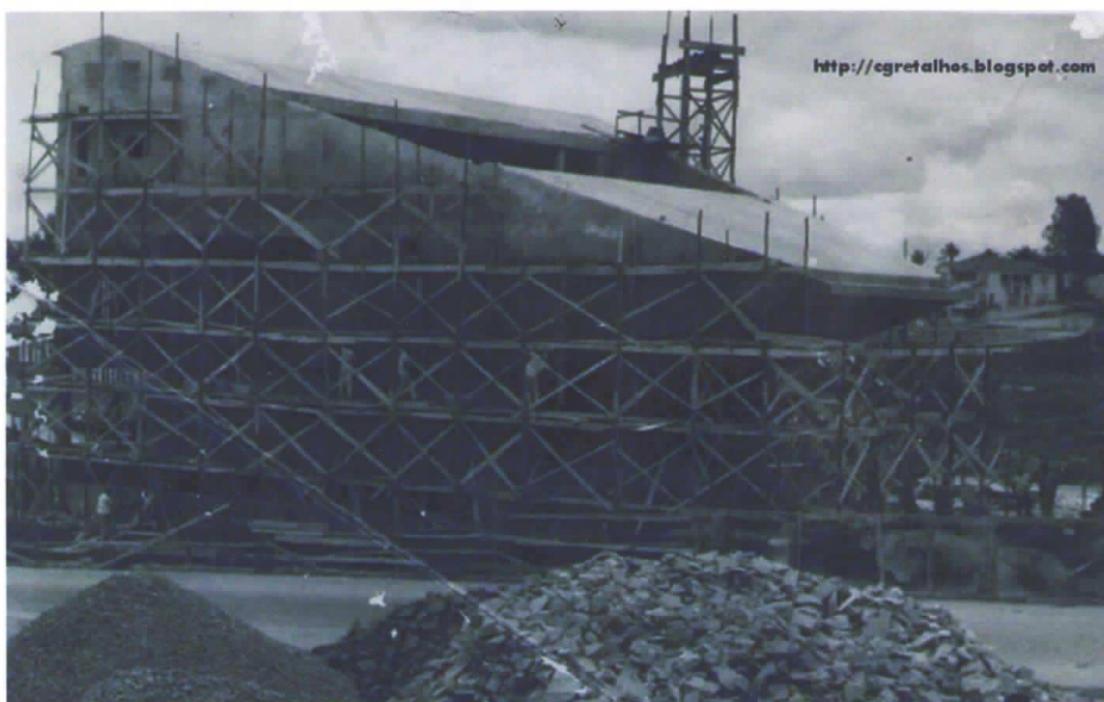
Jornal da Paraíba, Campina Grande, 21 de julho de 1993.

ANEXOS



Planta do arquiteto Geraldino Pereira Duda, na década de 1960. Podemos ver que no projeto original o teatro ficaria no centro do terreno, assim como afirma o próprio, em entrevista concedida a autora.

Fonte: <http://cgretalhos.blogspot.com>



O Teatro Municipal Severino Cabral em fase de construção

Fonte: <http://cgretalhos.blogspot.com>



O Teatro Municipal Severino Cabral em fase final de construção, podemos notar nesta foto as rampas laterais que na reforma de 1975 serão retiradas.

Fonte: <http://cgretalhos.blogspot.com>



Foto de 1975: Vê-se Graziela Emerenciano, Evaldo Gonçalves, Evaldo Cruz e D. Maria de Félix

Reinauguração do Teatro Municipal Severino Cabral, depois da reforma de 1975, na administração de Evaldo Cruz
Fonte: <http://cgretalhos.blogspot.com>



Inauguração do Teatro Municipal Severino Cabral em 30 de novembro de 1963. Podemos ver no centro o então prefeito Severino Bezerra Cabral (de terno claro) e Geraldino Pereira Duda (apontado pela seta). Evento que parou a cidade, atraindo políticos, artistas e estudantes.

Fonte: Acervo partícula de Geraldino Pereira Duda



Teatro Municipal - A grande obra de Geraldino Duda

O Teatro Municipal Severino Cabral na década de 1980, auge do Festival de Inverno que projetou a cultura teatral e artística campinense para o mundo.
Acervo jornalístico do Museu Histórico e Geográfico de Campina Grande



Teatro Municipal Severino Cabral na década de 2000.
Fonte: WWW.teatroseverinocabral.com.br



A visão a partir do palco, tão comum aos artistas teatrais.
Fonte: WWW.teatroseverinocabral.com.br

ADE

Premios ADE 1993
TEATRO Y MEDIOS
DE COMUNICACION

Nº 34 FEBRERO 1994

400 PTAS



A LA SOMBRA DE LAS LUCES



TEXTO TEATRAL: "EN EL RESTAURANTE" de JOAN CASAS

Revista Internacional de teatro na qual a cultura campinense ganhou destaque na década de 1990.

Fonte: Acervo Particular de Eneida Agra Maracajá



A magia do teatro campinense, peça teatral apresentada no Festival de Inverno de Campina Grande, na década de 1980.

Fonte: Acervo jornalístico do Museu Histórico e Geográfico de Campina Grande

Nosso Entrevistados:



Eneida Agra Maracajá



Manuel Cabral da Silva (Major Palito)



Fátima Ribeiro



Geraldino Pereira Duda

APÊNDICE

ENTREVISTAS:

Eneída Agra Maracajá, 2009.

Maria de Fátima Ribeiro do Bonfim (Boneca Clarita), 2009.

Geraldino Pereira Duda, 2009.

Manuel Cabral da Silva (Major Palito), 2009.

Questões das entrevistas:

1. Onde e quando o/a Sr./Sra. nasceu?
2. Como ingressou na carreira artística?
3. Quais são suas lembranças tecidas em torno do Teatro Municipal Severino Cabral?
4. Em sua opinião, que importância o Teatro Municipal Severino Cabral tem para a cultura e a cidade de Campina Grande?
5. Como era a vida artística da cidade antes e depois do teatro municipal? Houve mudanças?