



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

FRANCISCO GERALDO DE MAGELA LIMA FILHO

OS NORDESTES E O TEATRO BRASILEIRO

Salvador
2017

FRANCISCO GERALDO DE MAGELA LIMA FILHO

OS NORDESTES E O TEATRO BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Doutora Cleise Furtado Mendes

Salvador
2017

Escola de Teatro - UFBA

Lima Filho, Francisco Geraldo de Magela
Os Nordestes e o teatro brasileiro / Francisco Geraldo de
Magela Lima Filho. -- Salvador, 2017.
213 f. : il

Orientadora: Cleise Furtado Mendes.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas)
-- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2017.

1. História. 2. Teatro. 3. Nordeste. 4. Brasil. 5.
Identidade. I. Furtado Mendes, Cleise. II. Título.

FRANCISCO GERALDO DE MAGELA LIMA FILHO

OS NORDESTES E O TEATRO BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovada em 14 de julho de 2017.

Banca Examinadora

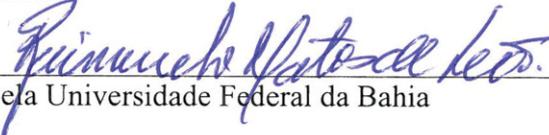
Cleise Furtado Mendes – Orientadora


Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia

Salvador, Brasil

Universidade Federal da Bahia

Raimundo Matos de Leão


Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Salvador, Brasil

Universidade Federal da Bahia

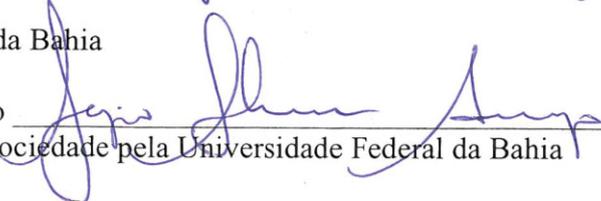
Luiz Cesar Alves Marfuz


Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Salvador, Brasil

Universidade Federal da Bahia

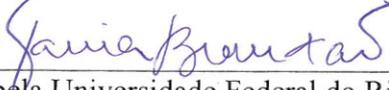
Sérgio Sobreira Araújo


Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia

Salvador, Brasil

Universidade Federal da Bahia

Tania Brandão da Silva


Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

A dona Maria das Virgens, minha mãe, exemplo de coragem e dedicação.

AGRADECIMENTOS

A vida, pela insistência.

A Salvador, por tantos encontros e desencontros.

A minha família, torta e de sangue, pela confiança e disponibilidade. Em particular, a meu irmão, Olívio, pela generosidade de assumir como seus todos os meus projetos.

A minha nova família, Júnior, Catarina e Mel, pela vigília, pela torcida e pela compreensão com as minhas ausências.

A professora Cleise Mendes, uma mestra, pela acolhida e interesse.

Ao professor Raimundo Matos de Leão, outro mestre, pela atenção e estímulo.

Ao professor Marcelo Costa, pela generosidade em dividir comigo sua sala de aula.

Aos demais professores com quem convivi na Escola de Teatro, pela disponibilidade em aceitar minhas limitações.

Aos colegas de tantas e tantas turmas no PPGAC, por terem me abraçado com tanto carinho.

Aos amigos da vida toda, por sonharem comigo mais esse sonho.

A Guaramiranga, minha grande escola de teatro e de Nordeste.

Por fim, a todos os artistas que me cederam seus tempos, suas lembranças, seus arquivos, suas alegrias e suas lágrimas, para que essa pesquisa fosse possível.

“Existe um teatro produzido no Nordeste que procura se afinar com as vanguardas do restante do mundo e um teatro que, além de considerar o que o restante do mundo produz e produziu, também se preocupa com uma estética depurada aqui entre nós, de forma bem particular e própria, ao longo dos anos.

Eu diria que é impossível a um dramaturgo ou encenador do Nordeste desconsiderar o teatro de tradição popular. Por mais ricos que nós sejamos em autores e encenadores, a grande força do teatro nordestino continua vindo dos autos de rua e das danças dramáticas.

É uma feliz herança. Nos brinquedos, se percebe as contribuições dos povos negros, índios e ibéricos – estes, um verdadeiro caldo de oriente e ocidente. Realizamos o milagre da miscigenação cultural, único no mundo, talvez. Absorvemos, repetimos, recriamos”.

Ronaldo Correia Brito

RESUMO

Entre o geográfico e o simbólico, o Nordeste brasileiro, formalmente delimitado no início do século XX, articulou, desde então, um amplo repertório imagético-discursivo, responsável por consolidar um conjunto de imagens, temas e tipos associados à região. No campo das artes, o regionalismo estruturou uma poética capaz de situar esse recorte de Brasil no todo da nação, constituindo uma fronteira fundada na recorrência de ideias arbitrárias, instaurando, a seu tempo, também um modo de produção. No panorama teatral, esse limite é demarcado pelo encontro do dramaturgo e encenador Hermilo Borba Filho (1917-1976) com o grupo Teatro do Estudante de Pernambuco, na cidade do Recife, em 1946. Então, sobressai a defesa de uma criação particular, capaz de expressar valores e formas genuinamente brasileiras. Genuinamente nordestinas. Com o intuito de verificar as concepções de criação e as estratégias de visibilidade que demarcaram o Nordeste como lugar no teatro brasileiro, procurando compreender que mecanismos interferem na projeção nacional de uma obra ou um de artista de teatro no Brasil é que se delineia a proposta de estudo aqui desenvolvida: essencialmente, os meios com os quais se fez reverberar o conjunto de encenações produzidas a partir do Nordeste somado ao repertório assinado por artistas nordestinos em condição de migrante ou por estrangeiros que simplesmente tenham se dedicado a tematizar a região.

Palavras-chave: Nordeste. Teatro. História.

ABSTRACT

Between the geographic and the symbolic, the Brazilian Northeast, formally delimited at the beginning of the 20th century, has since articulated an ample imagery-discursive repertoire, responsible for consolidating a set of images, themes and types associated with the region. In the field of the arts, this regionalism structured a poetics capable of situating this part of Brazil in the whole of the nation, constituting a boundary founded on the recurrence of arbitrary ideas, establishing also a mode of production. In the theatrical panorama, this limit is established by the meeting of the playwright and director Hermilo Borba Filho (1917-1976) with the group called Teatro do Estudante de Pernambuco, in the city of Recife, in 1946. Then, stands out the defense of a particular creation, capable to express genuinely Brazilian values and forms. Genuinely Northeastern. In order to verify the conceptions of creation and the strategies of visibility that delimited the Northeast as a place in the Brazilian theater, trying to understand what mechanisms interfere in the national projection of a work or a theater artist in Brazil, the proposed study developed here seeks to: essentially, the means by which the set of scenarios produced from the Northeast was added together with the repertoire signed by artists from the Northeast as a migrant or by foreigners who simply dedicated themselves to the theme of the region.

Keywords: Brazilian Northeast. Theater. History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Teatro nordestino, uma invenção da invenção	p. 16
---	-------

CAPÍTULO 1

Um Nordeste para o Brasil	p. 32
1.1. Uma nova geografia de sentidos	p. 44
1.2. Gênese da cena nordestina	p. 53
1.3. Em busca da “alma do povo”	p. 654

CAPÍTULO 2

O Nordeste no mapa do teatro nacional	p. 74
2.1. O protagonismo da Compadecida	p. 79
2.2. O nordestino e o brasileiro se encontram	p. 88

CAPÍTULO 3

Nas grandezas do Brasil	p. 101
3.1. O nordestino e o brasileiro se (re)encontram	p. 114
3.2. Novos palcos para o Nordeste	p. 124
3.3. O regional popular vai ao <i>front</i>	p. 138

CAPÍTULO 4

De outros Nordeste	p. 148
4.1. Notas sobre o amadorismo teatral nordestino	p. 155
4.2. Um corpo chamado Nordeste	p. 165
4.3. Uma força que nunca seca	p. 174

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bem mais que um teatro arbitrário	p. 191
---	--------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 207
----------------------------------	--------

INTRODUÇÃO]

Teatro nordestino, uma invenção da invenção

“*Nosso teatro é do Nordeste*”.
Hermilo Borba Filho

Certa vez, o mineiro Carlos Drummond de Andrade¹ (1902-1987) sentenciou: “Nenhum Brasil existe” (2013, p. 26). À assertiva, ele associa, logo na sequência, um verso, no mínimo, provocador: “E acaso existirão os brasileiros?”. Assim, arremata *Hino Nacional*. Publicado originalmente em 1934, o poema acompanha as novas formas de pensamento que a chegada do século XX impõe. Então, era preciso mudar o foco, mudar a perspectiva, mudar o olhar, para compreender o próprio país. O Brasil, como Drummond destaca num outro trecho da mesma poesia, continuava, em pleno correr dos 1900, precisando ser descoberto. É que, àquela altura, as velhas estruturas de compreensão da nação caducavam. Ao afirmar que nenhum Brasil existe, Drummond, na verdade, estava reivindicando a possibilidade de se construir uma interpretação diferente da vigente até ali. Era urgente pensar e viver o Brasil a partir de novos paradigmas. O tempo era de mudança. O novo pedia passagem.

Dentre as muitas novidades que o século XX vai agregar ao Brasil, já republicano e livre da escravidão, destaca-se o reordenamento de seu desenho geográfico. É quando começa, por exemplo, a se formar o Nordeste. Logo no início do governo do paraibano Epitácio Pessoa (1865-1942), presidente entre os anos de 1919 e 1922, é oficialmente apartada, da antiga região Norte, a área do país tradicionalmente mais sujeita às mazelas da seca, surgindo, assim, um novo recorte regional. Hoje reunindo nove estados, ocupando quase 20% do território nacional, com uma população estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 56.560.081 de pessoas do total de 204.450.649 que teria o país, vivendo em 1793 dos 5570 municípios brasileiros, o Nordeste nasce agregando apenas Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. A princípio, Maranhão e Piauí permaneciam vinculados ao Norte. Já Sergipe e Bahia pertenciam a uma região Leste, que acabou por sumir dos mapas.

¹ Poeta, cronista, contista, ensaísta e tradutor, Carlos Drummond de Andrade nasce em Itabira e, aos 8 anos de idade, muda-se para Belo Horizonte, onde inicia o curso primário no Grupo Escolar Dr. Carvalho Brito e se torna amigo de Gustavo Capanema (1900-1985), que, mais tarde, viria a ser ministro da Educação do Brasil. Formado em Farmácia, profissão que nunca exerce, funda, em 1925, com o poeta Emílio Moura (1902-1971), o periódico modernista *A Revista*, que dura apenas três números. Sua estreia na literatura ocorre em 1930, com a publicação de *Alguma Poesia*, em edição de 500 exemplares paga pelo autor. Naquele mesmo ano, assume o cargo público junto ao gabinete do colega Gustavo Capanema, então secretário do Interior de Minas Gerais, acompanhando-o, em 1934, ao Rio de Janeiro, como chefe de gabinete, quando assume o Ministério da Educação. Em 1942, a publicação de *Poesias*, pela Editora José Olympio, o faz nacionalmente reconhecido. A partir de 1945, integra a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Entre 1969 e 1984, escreve para o *Jornal do Brasil*.

Tal Carlos Drummond de Andrade, como reforça as entrelinhas do poema citado anteriormente, estava, no dizer de Antonio Candido (2014, p. 20), embora sem a consciência ou a intenção, fazendo um pouco da nação ao fazer literatura, outros tantos nomes sobressaem por experimentar o mesmo, quer na escrita ou em outras formas de se expressar. É fundamental que se registre ainda que esse processo de criação que vale para o todo do Brasil encontra equivalência também para suas partes. Que o diga a cearense Rachel de Queiroz² (1910-2003), que, com apenas 20 anos, romanceia o drama da seca e faz de seu *O Quinze*, publicado em Fortaleza, capital do Ceará, em 1930, um marco da chamada literatura regionalista brasileira. O fato é que o Nordeste, no que tem de concreto e de simbólico, é um produto do século XX. Fato é também que, sem poesia, não haveria geografia. O Nordeste é um emaranhado de discursos e de imagens articulados por diferentes artes, diferentes artistas e diferentes tempos.

O Nordeste é uma invenção, garante Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 21). Como uma identidade espacial específica, construída num momento histórico muito bem demarcado, a região nasce do cruzamento de práticas e discursos, onde se encontram poder e linguagem. Sendo assim, é crucial a percepção de que os regionalismos não emergem de regiões objetivamente exteriores a si. É na própria locução que a região é encenada, produzida e pressuposta. A geografia, a distribuição espacial dos sentidos, é parte da topografia dos discursos, de suas instituições. Senão, vejamos: escrevendo quase 50 anos depois de Rachel de Queiroz e sem nenhuma vinculação deliberadamente regionalista, Clarice Lispector³ (1920-

² Romancista, cronista, contista e dramaturga, Rachel de Queiroz é natural de Fortaleza, embora pertença à família tradicional de Quixadá, no sertão cearense. Por parte materna, Rachel de Queiroz guarda parentesco com outro nome de grande projeção na literatura, o escritor José de Alencar (1829-1877). Em 1917, muda-se para o Rio de Janeiro, onde a família procura desvencilhar-se dos traumas da seca de 1915. De volta à cidade natal, colabora, a partir de 1927, com o jornal *O Ceará*. Em 1930, publica o romance *O Quinze*. Por sua primeira incursão literária, recebe, no ano seguinte, o prêmio da Fundação Graça Aranha. Naquela mesma época, vincula-se ao Partido Comunista. Seu segundo romance, *João Miguel*, de 1932, foi censurado pelo partido. É detida em Fortaleza, sob a acusação de subversão. Do ocorrido, resulta o romance *Caminho das Pedras*, de 1937, narrando a trajetória de um casal de ativistas políticos. Após a publicação do intimista e quase autobiográfico *As Três Marias*, de 1939, e já residindo no Rio de Janeiro, passa a dedicar-se principalmente à crônica jornalística, colaborando, inicialmente, com o *Diário de Notícias* e, mais tarde, com o *Última Hora* e o *Jornal do Commercio*. Em 1950, escreve um folhetim intitulado *O Galo de Ouro*, publicado em capítulos na revista *O Cruzeiro*. No ano de 1953, faz sua primeira incursão no gênero dramático com a peça *Lampião*. Em 1957, experimenta o teatro com sua segunda e última peça, *A Beata Maria do Egito*. No campo literário, Rachel volta ao gênero romance somente em 1975, com *Dora Doralinda*. Até esse ano, no entanto, muitas de suas crônicas são publicadas em volumes. Em 1977, torna-se a primeira mulher a integrar a Academia Brasileira de Letras. No início da década de 1990, lança *Memorial de Maria Moura*. No mesmo ano da publicação, em 1993, recebe o Prêmio Camões, conferido pelos governos de Portugal e do Brasil, por sua contribuição à literatura.

³ Romancista, contista, cronista, tradutora e jornalista, nascida na aldeia ucraniana de Tchetelnyk, Clarice Lispector imigra com a família para o Brasil em 1926, instalando-se em Maceió, capital de Alagoas. Em 1929, vive com os pais no Recife, Pernambuco, onde faz os primeiros estudos. Após a morte da mãe, a família muda-se para o Rio de Janeiro, em 1935, onde Clarice conclui o curso ginásial e publica, no jornal literário *Dom Casmurro*, em 1936, o seu primeiro conto. Quatro anos depois, ingressa na Faculdade Nacional de Direito e trabalha como redatora na *Agência Nacional* e depois no jornal *A Noite*. Casa-se com o diplomata Maury Gurgel Valente (1921-1994) e vive durante 15 anos em países como Itália, Suíça, Inglaterra, Estados Unidos, onde escreve os seus

1977), que, a rigor, nem brasileira seria, revela uma dimensão de Nordeste muito valiosa. Em sua última entrevista, concedida ao jornalista paulista Júlio Lerner (1939-2007) para o programa *Panorama Especial*, da TV Cultura, de São Paulo, em 1º de fevereiro de 1977, Clarice dá conta de um Nordeste, lugar e sentimento a um só tempo, um Nordeste que cruza espaços físicos e experiências para ocupar o campo da criação artística.

Júlio Lerner – Antes de nós entramos aqui no estúdio, você me dizia que está começando um novo trabalho, uma novela...

Clarice Lispector – Não. Eu acabei a novela.

Júlio Lerner – Que novela é essa, Clarice?

Clarice Lispector – [silêncio] A história de uma moça, tão pobre, que só comia cachorro-quente. Mas a história não é isso só, não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...

Júlio Lerner – O cenário dessa novela é?

Clarice Lispector – [interrompendo] É Rio de Janeiro. Mas o personagem é nordestino, é de Alagoas.

Júlio Lerner – Onde é que você foi buscar? Dentro de si mesma?

Clarice Lispector – [interrompendo] Eu morei em Recife. Eu morei no Nordeste. Eu me criei no Nordeste. E, depois, no Rio de Janeiro, tem uma feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá e peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí, começou a nascer a ideia.

Pois bem: para Clarice Lispector, *Macabéa*, de *A Hora da Estrela*, é nordestina, como também é nordestina a tradicional Feira de São Cristóvão⁴, na região central da cidade do Rio de Janeiro. Diante da tal precisão – sim, o Nordeste existe e se traduz tanto num território da federação como numa feira popular a quilômetros de distância dali ou num personagem de ficção – talvez soe desinteressante especular, por exemplo, acerca da existência de uma música nordestina ou de um teatro nordestino. Não haveria o que se questionar. Eles existem tanto quanto o próprio Nordeste. A questão central é pensar as linhas de articulação dessa música e desse teatro. Pensar como são construídos seus sentidos, como funcionam, que intensidades são capazes de transmitir, que especificidades introduzem, com o que e que conexões estabelecem. Nessa perspectiva de compreensão, o geográfico e o histórico se entrelaçam.

primeiros livros. O romance de estreia, *Perto do Coração Selvagem*, é publicado em 1944, quando a autora tem apenas 19 anos de idade, e ganha o Prêmio Graça Aranha. Em 1959, após seu divórcio, volta a residir no Brasil e publica alguns de seus livros principais, como *Laços de Família*, de 1960, *A Paixão Segundo G.H.*, de 1961, *Água Viva*, de 1973 e *A Hora da Estrela*, de 1977. No Rio de Janeiro, atua como jornalista no *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*, escrevendo crônicas e artigos sobre moda, beleza e comportamento para o público feminino. Em 1967, a pedido de seu filho caçula, escreve um livro para crianças, *O Mistério do Coelho Pensante*. Em 1976, recebe o primeiro prêmio do 10º Concurso Literário Nacional pelo conjunto de sua obra.

⁴ Grande rossio ocupado, desde o início do século XX, por feirantes e tropeiros, o Campo de São Cristóvão se consolidou como ponto de comércio no Rio de Janeiro pela proximidade ao cais do porto e pela estrada de ferro, que ligava a capital do Estado ao interior. Área de lazer popular, passa a concentrar os caminhões que chegavam ao Rio de Janeiro com trabalhadores vindos do Nordeste para atuarem na construção civil. Data de 1945 o início dos primeiros movimentos que deram origem à chamada Feira de São Cristóvão ou Feira dos Nordestinos. Em 2003, o antigo pavilhão foi reformado pela Prefeitura do Rio de Janeiro e transformado no Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas.

Em se tratando do teatro, se não se pode reduzir sua dimensão, enquanto arte, à história, não se pode prescindir desta para compreender seus significados mais profundos. O teatro nasce com a história, na história e através da história. “O teatro é uma arte temporal, quer dizer, histórica; é uma arte que acontece essencialmente no tempo”, defende Tânia Brandão (2000, p. 11). Compreensão semelhante é apresentada por Patrice Pavis (2003, p. 06), para quem, quer a encenação date de ontem ou dos gregos, já é passado irremediável e não há como se conservar dela nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva do espetáculo.

No caso do teatro nordestino, a dimensão histórica adquire um colorido particularmente expressivo. Trata-se de uma invenção datada, cujo ato inaugural acontece na noite de 13 abril de 1946. Sobretudo, trata-se de uma invenção localizada, que tem como primeiro palco a tradicional Faculdade de Direito do Recife, principal centro aglutinador do que Flávio Weinstein Teixeira (2014, p. 123) vai considerar como um sopro renovador no pensamento social brasileiro, no qual, pela primeira vez, a cultura nacional passou a ser vista e apreciada exatamente pelo que não tinha de mimética e reflexiva do que era ditado pelas metrópoles. Ali, a criação nacional passa a ser considerada a partir da força de ruptura dos modelos estrangeiros.

Fundada ainda no Brasil Império e tendo funcionado entre 1828 e 1854 em Olinda, transferindo-se então para a atual capital pernambucana, a Faculdade de Direito do Recife, uma das mais antigas do país, formou importantes gerações de intelectuais que estenderam suas atividades para além do campo jurídico. No que diz respeito à cultura, por exemplo, Weinstein Teixeira destaca a contribuição decisiva do sergipano Sílvio Romero⁵ (1851-1914), a quem ele atribui o mérito por subverter a lógica dominante e passar a considerar as expressões populares, antes apontadas para realçar a inferioridade do brasileiro, como traço de sua originalidade.

Com efeito, Sílvio Romero estabeleceu uma nova base para a interpretação dos valores nacionais. E, a seu modo, também regionais. O ímpeto crítico e a penetração desse ideário, em torno do qual já na década de 1870 articula-se a emergência de uma “Escola do Recife”, influencia profundamente outros tantos autores que marcaram o pensamento social brasileiro e

⁵ Crítico literário, poeta, ensaísta, pesquisador de folclore e filósofo, Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero nasceu em Vila do Lagarto, atual Lagarto. Cursa a Faculdade de Direito do Recife, entre 1868 e 1873. Nesse período, colabora como crítico em diferentes jornais. Em 1878, publica *Cantos do fim do século*, estreando como poeta, e lança o livro *A Filosofia no Brasil*. Em 1879, transfere-se para o Rio de Janeiro. A experiência no ensino leva-o a escrever artigos sobre educação no jornal *Diário de Notícias*. Pesquisador da produção literária nacional, publica, em 1888, uma de suas obras mais importantes, a *História da Literatura Brasileira*. Assume o cargo de professor catedrático da Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais em 1896 e, dois anos depois, é eleito deputado federal por Sergipe, recebendo a tarefa de redigir o Código Civil Brasileiro. Viaja para a Europa em 1901, por indicação da Universidade de Coimbra, e recebe a medalha da Ordem de São Thiago, oferecida pelo rei dom Carlos I de Portugal. Após a aposentadoria, passa a residir em Juiz de Fora, Minas Gerais, entre 1911 e 1912, e participa da vida intelectual da cidade, colaborando em jornais, com artigos e poemas. É um dos membros-fundadores da Academia Brasileira de Letras (ABL).

nordestino. Flávio Weinstein Teixeira (2014, p. 132), a destacar, encontra descendência de Sílvio Romero nas ideias de nomes como Hermilo Borba Filho⁶ (1917-1976), principal articulador da cena que se anuncia naquele 13 abril de 1946. Tal seu ilustre antecessor na Faculdade de Direito do Recife, Hermilo também vai recorrer às fontes populares como chave para encontrar e desenvolver um modelo de expressão nacional.

É assim que nasce o teatro do Nordeste. Nasce da crença de que, só conhecendo bem quem somos, é que podemos cogitar criar algo de relevante aos olhos dos outros. Não à toa, dizia Hermilo Borba Filho (1968, p. 131): “O nordestino quer se reconhecer no seu teatro”. Dizia mais: “É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria” (BORBA FILHO, 1981, p. 87). E, para comprovar sua tese, recorria sempre ao espanhol Federico García Lorca⁷ (1898-1936), reproduzindo dele a ideia de que “o teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca a sua grandeza e o seu declínio” (LORCA *apud* BORBA FILHO, 1947, p. 6).

Hermilo tinha plena consciência de seu feito. Cronologicamente, ele situava a articulação e o desenvolvimento de um teatro do Nordeste em 1946, exatamente a partir da experiência do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) no Recife. “Desejava, o TEP, a descoberta de um teatro genuinamente brasileiro, isto é, de assuntos nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais”, sustentava (BORBA FILHO, 1968, p. 133). Para tanto, o grupo se posiciona à margem da lógica de funcionamento do teatro dito profissional que atuava naquele momento na capital pernambucana e passa a olhar a realidade local com outros olhos.

⁶ Autor, encenador, professor, crítico e ensaísta, Hermilo Borba Filho nasce em Engenho Verde, distrito de Palmares, no interior de Pernambuco. Ainda no interior, inicia-se no teatro. Começa a carreira na década de 1930, como ator, ponto, autor e diretor na Sociedade de Cultura Palmaresense. Em 1936, muda-se para a capital, onde se forma na tradicional Faculdade de Direito do Recife. Lá, segue dedicado ao teatro, trabalhando como ponto do Grupo Gente Nossa. Na sequência, ingressa no Teatro de Amadores de Pernambuco, traduzindo peças e atuando nos espetáculos. Ainda no Recife, assume a direção artística do Teatro do Estudante de Pernambuco. Em 1953, muda-se para São Paulo, onde trabalha como jornalista e diretor de teatro. Volta para o Recife, em 1958, para integrar o corpo docente do curso de teatro da atual Universidade Federal de Pernambuco. Anos depois, funda o Teatro Popular do Nordeste. Na década de 1960, participa da articulação inicial do Movimento de Cultura Popular. Como crítico, colabora com diferentes jornais em Pernambuco e também em São Paulo. É autor de diversos livros e peças, sendo considerado um dos mais atuantes nomes do teatro brasileiro.

⁷ Poeta, dramaturgo, pintor e compositor, Federico Garcia Lorca é natural de Fuente Vaqueros, pequena localidade da região da Andaluzia. Em 1915, começa a estudar Filosofia e Direito na Universidade de Granada. Logo em seguida, passa a viver em Madri, onde se aproxima de artistas como o cineasta Luis Buñuel (1900-1983) e o pintor Salvador Dali (1904-1989). É quando publica seus primeiros poemas. Sua obra inaugural dá grande destaque às tradições e ao folclore de sua região de origem. É o caso, por exemplo, de *Romacero Gitano*, de 1928. Em 1929, viaja para os Estados Unidos e também para Cuba. Dois anos mais tarde, novamente em Madri, funda o grupo de teatro universitário La Barraca, em parceria com Eduardo Ugarte (1901-1955), com o objetivo de aproximar o teatro do povo. De sua obra teatral, destacam-se: *Bodas de Sangue*, de 1933, *Yerma*, de 1934, e *A casa de Bernarda Alba*, de 1936. Entre 1933 e 1934, Lorca excursiona com o La Barraca pela América Latina, colaborando com várias companhias e artistas em Buenos Aires, na Argentina, e Montevidéu, no Uruguai. Em 1936, volta a viver Granada, onde é preso e executado. Especula-se que seu assassinado tenha motivações políticas, tendo em vista a filiação comunista do poeta. Há, no entanto, quem afirme que o fato decorra de sua orientação homossexual.

Embora centro cultural da região, a cidade do Recife que Hermilo Borba Filho e seus parceiros de TEP queriam fazer palco de um novo teatro contava, então, com cerca de um milhão de habitantes, dos quais praticamente a metade, ele denunciava, vivia morrendo de fome nos morros e alagados. O Nordeste de Hermilo sofria do mal da pobreza. Pobreza essa que, por outro lado, acabou por lhe ofertar a riqueza de sua criação. O propósito de um teatro de base profissional que enveredasse pelo caminho do despojamento cênico aproxima Hermilo Borba Filho do universo dos folguedos populares, que, em última análise, passariam a significar, para ele, para o Teatro do Estudante de Pernambuco e para todos os demais conjuntos e artistas que ele fomenta, o exato espírito de um teatro nordestino.

Com o TEP, sobressai, pela primeira vez, a valorização de uma poesia nordestina, de um recorte de manifestações, de tradições e artes do povo, que passam a abarcar e constituir a região. Como observa Flávio Weinstein Teixeira (2014, p. 135), aquela geração de jovens artistas, da qual despontam ainda nomes como Ariano Suassuna⁸ (1927-2014) e Clênio Wanderley⁹ (1929-1976), deram início a um movimento que não se esgotaria com o Teatro do Estudante. Pelo contrário. O projeto do TEP, convém assinalar, é muito maior que seus poucos anos de vida. Atuante entre 1946 e 1952, o grupo tem um ponto final muito preciso. Seu teatro, entretanto, no que tinha de renovador, seguiu e segue em cena, organizado ora pelos mesmos artistas em outros coletivos ora por artistas que foram iniciados pelas ideias que pautaram.

⁸ Romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta e professor, Ariano Vilar Suassuna nasce em João Pessoa, capital da Paraíba. Seu pai, João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna (1886-1930), à época, era governador do Estado. Eleito deputado federal logo na sequência, é assassinado no Rio de Janeiro, em decorrência dos episódios da chamada Revolução de 1930. Com o incidente, a família de Ariano Suassuna passa a viver na pequena Taperoá. Em 1942, ele se transfere para o Recife, onde conclui seus estudos e entra para a tradicional Faculdade de Direito, na qual participa do núcleo fundador do Teatro do Estudante de Pernambuco. É no Recife que publica seus primeiros poemas e escreve sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*. Na década de 1950, escreve e vê encenada seu maior sucesso teatral, o *Auto da Compadecida*. É nesse período que ingressa como professor para a Universidade Federal de Pernambuco, da qual se aposenta em 1994. Funda, em 1970, o Movimento Armorial, destinado à criação de uma arte erudita nordestina calcada em suas raízes populares. Lança em 1971 o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, sua obra mais aclamada. Atua ainda como secretário de Educação da Prefeitura do Recife, em 1975, e assume a Secretaria Estadual de Cultura de Pernambuco, em 1994, retornando ao cargo em 2011. Em 1989, é eleito membro da Academia Brasileira de Letras.

⁹ Diretor e ator, Clênio da Rocha Wanderley é natural de Águas Belas, no interior pernambucano. Na adolescência, muda-se com a família para o Recife, onde conclui a Faculdade de Odontologia e, paralelamente, se dedica ao teatro. A convite de Hermilo Borba Filho, ingressa no Teatro do Estudante de Pernambuco em 1949. Na década de 1950, protagoniza a formação de diferentes conjuntos: o Grupo Teatral do Clube Atlético de Amadores, em 1951, o Teatro do Estudante Secundário de Pernambuco, em 1952, o Teatro do Funcionário Público, em 1953, e o Teatro Adolescente do Recife, em 1955. Com este grupo, é responsável pela primeira encenação do texto de o *Auto da Compadecida*, em 1956. Ainda nos anos 1950, começa a colaborar, primeiro como ator e depois como coordenador, com as montagens, durante o período da Páscoa, da *Paixão de Cristo*, que depois dariam origem à Nova Jerusalém. Como diretor, tem destacada contribuição junto a grupos da Paraíba e da Bahia. Como ator, além do teatro, integrou o elenco permanente de radionovelas da Rádio Jornal do Commercio. Destacou-se, ao longo de sua carreira, por iniciar atores e lançar dramaturgos. Na década de 1960, associa-se novamente a Hermilo Borba Filho, agora no Teatro Popular do Nordeste, e dirige espetáculos para o Teatro Universitário de Pernambuco. Encerra sua carreira com parcerias com o tradicional Teatro de Amadores de Pernambuco e o recente Grupo Teatro Novo Tempo, além de manter constante presença nas encenações de Nova Jerusalém.

Hermilo Borba Filho estrutura as premissas de uma obra que ele consegue responder pelo seu estopim, mas, definitivamente, não tem como programar seu caminhar, cujo funcionamento tem como princípio definidor a qualidade do olhar voltado para o lugar que se vive e, por extensão, para si mesmo. Seu teatro do Nordeste inventa, a um só tempo, o Nordeste e também os nordestinos. O manifesto do TEP, assim, instaura uma poética, no sentido que vai definir Luigi Pareyson (1997, p. 11), sobre o Nordeste no contexto da criação teatral. À atividade artística, observa Pareyson (1997, p. 18), é indispensável uma poética, já que o artista pode passar sem um conceito de arte, mas, não, sem um ideal de arte. O pensamento que Hermilo Borba Filho articula para o grupo pauta um programa, uma retórica, um procedimento, mesmo implícito, para o exercício da atividade artística, que diz respeito à criação ainda por fazer. É Hermilo quem traduz em termos normativos e operativos como deve proceder o artista interessado em desenvolver um Nordeste a partir do teatro ou para o teatro.

Como tal, como poética, é que o funcionamento do Teatro do Estudante de Pernambuco vai avançar no tempo e determinar as práticas de criação de nomes como Luiz Mendonça¹⁰ (1931-1995) e Luiz Marinho¹¹ (1926-2002) em plenas décadas de 1960 e 1970, num momento particular em que o Nordeste se efetiva para além dos palcos do Recife. O TEP vai fundar um lugar para o Nordeste no panorama teatral, ao passo que define o próprio Nordeste enquanto lugar. A partir do grupo, a identidade nordestina, naquilo que tem de ponto de vista a ser assumido, de uma clara tomada de posição, passa a guiar as mais variadas realizações cênicas. Mais que fazer teatro, o importante ali era garantir que esse teatro e sua feitura fossem desmedidamente nordestinos. Na discussão das relações entre o social e o simbólico, na análise da natureza constitutiva e política da representação que media tais campos, suas complexidades e seus efeitos de linguagem, diferentes gerações de artistas vão constituir as bases de um teatro que vai anunciar o Nordeste ao Brasil e ao mundo.

Embora afirme que a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia, Stuart Hall (2005, p. 11) atenta para as implicações de questões espaciais que envolvem sua conceituação. Ele vai argumentar que a noção de sujeito sociológico é formada

¹⁰ Ator e diretor, natural de Brejo de Madre Deus, interior de Pernambuco, Luiz Gonzaga Lucena de Mendonça nasceu em meio a uma grande tradição no teatro popular. Sua família fundou o teatro ao ar livre de Nova Jerusalém, onde realiza, desde 1951, uma das encenações da *Paixão de Cristo* mais conhecidas em todo o país. Aos 19 anos, muda-se para o Recife. Lá, Mendonça participa do Teatro Adolescente do Recife e dirige o setor de teatro do Movimento de Cultura Popular. Em meados dos anos 1960, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde colabora com diversos grupos e monta uma série de espetáculos.

¹¹ Dramaturgo, pernambucano nascido em Timbaúba, Luiz Marinho Falcão Filho aproxima-se do teatro de matriz popular ainda durante a infância. Em 1944, aos 18 anos, transfere-se para o Recife. Lá, estreia como dramaturgo. Luiz Mendonça é responsável por suas primeiras encenações. Seu primeiro texto, *Um sábado de 30* é montado pelo Teatro de Amadores de Pernambuco. As peças *A Incelença*, *A afilhada de Nossa Senhora da Conceição* e *Viva o cordão encarnado* projetam sua escrita nacionalmente.

e modificada num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as realidades que esses mundos culturais oferecem. Assim, a identidade contribuiria para alinhar sentimentos subjetivos a lugares objetivos do mundo social e cultural. Também Stuart Hall (2006, p. 81) considera que a diferença específica de um grupo ou comunidade não pode ser afirmada de forma absoluta, sem se considerar o contexto maior de todos os “outros” em relação aos quais a “particularidade” adquire um valor relativo. Em resumo, a chamada lógica da *différance* sinaliza que o significado de cada conceito é constituído em relação a todos os demais conceitos do sistema em cujos termos ele pretende significar.

Dessa maneira, compreender o esforço de Hermilo Borba Filho, a partir do TEP, em consolidar um teatro para o Nordeste adquire outra dimensão quando se acompanha o percurso forjado ao longo da configuração de uma ideia de teatro brasileiro. Esse teatro vai adotar um lugar e uma cena de referência, que, a princípio, não abarcam o Nordeste. Em muito, porque quando o teatro no Brasil passa a se assumir como brasileiro, o Nordeste não existia. O que Hermilo Borba Filho e seus seguidores pretendem, num momento em que esse recorte já se impõe como fato, é criar condições para que o regional seja minimamente aproximado do nacional. Afinal, como destaca Tânia Brandão (2001, p. 301):

Ainda que deixemos de lado a necessidade de definir o que vem a ser exatamente o brasileiro, ainda que consideremos como um consenso *a priori* o sentido do adjetivo e que não enveredemos por perguntas a propósito do seu significado, resta sempre o incômodo de focalizarmos a história de um fato nacional considerando apenas, no entanto, o teatro feito no Rio de Janeiro, em São Paulo e o teatro do *resto* do país reconhecido como significativo por esses dois centros hegemônicos.

A cultura, explica Aldo Vannucchi (2011, p. 21), não existe em seres humanos genéricos, em situações abstratas, mas em homens e mulheres concretos, pertencentes a este ou àquele povo, a esta ou àquela classe, em determinado território, num regime político A ou B, dentro desta ou daquela realidade econômica. Cultura, em última instância, é aquilo que autoriza estabelecer relações de alteridade. É o que acaba por limitar o “eu” e o “outro”. No caso da cultura brasileira, entretanto, Vannucchi (2011, p. 38) chama atenção para contradições que demarcam e afirmam a composição da identidade nacional. A começar pela língua, o português, imposta pelo colonizador europeu; ao futebol, na verdade, *foot ball*, importado da Inglaterra em fins do século XIX, tão abasileirado a ponto de Gilberto Freyre (2015, p. 119) o tratar como uma dança, o que se tem por brasileiro não se ancora propriamente numa ideia de autenticidade.

Estabelecendo a nacionalidade como um processo permanente e conflitivo, queremos encarecer que ela não existe pronta e acabada. É um fazer-se que se realiza por meio de contradições históricas, inevitáveis e fecundas, como se viu aqui no Brasil, desde nossos tempos de Colônia. É luta e, ao mesmo tempo, pacto. É continuidade e ruptura.

Supõe o velho e incorpora o novo. Compõe-se do mesmo e do outro. Envolve conflitos de interesses, como também bases comuns para o entendimento grupal. Trata-se de uma relação social construída e a construir-se sempre. (VANNUCCHI, 2011, p.42)

Conforme pontua Gilberto Freyre (2015, p. 183), é, sobretudo através das artes, que os homens parecem mais projetar suas personalidades e, a partir delas, o seu *éthos* nacional. No que tange à dimensão de brasilidade do teatro nacional, o entendimento pioneiro de Henrique Marinho (1904, p. 40) é decisivo. Sem fechar em absoluto uma proposição, é ele quem sinaliza os argumentos que vão pautar futuramente a discussão. A partir do embate sobre “o modo de compreender o que seja o teatro brasileiro” travado entre os escritores Mello Moraes Filho¹² (1843-1919), para quem o teatro no Brasil desperta com as pregações dos jesuítas do período colonial, e José Veríssimo¹³ (1857-1916), que localiza o surgimento da cena nacional apenas no século XIX, com o romantismo; o autor expõe uma questão que se consolida com muita força no decorrer dos anos. Seria teatro brasileiro qualquer teatro feito no Brasil ou, para se nacionalizar, o teatro careceria de algo mais? Citando Veríssimo, Henrique Marinho expõe os argumentos que vão corroborar com a compreensão de que a brasilidade da nossa cena constitui um fenômeno bem mais recente:

A representação de um ingenuo auto devoto aos e pelos índios da aldeia de S. Lourenço no século XVI não funda por maneira alguma o teatro brasileiro, que só se manifesta de novo duzentos anos mais tarde e que de facto só se veio a fundar trescentos anos depois com os românticos.

Décio de Almeida Prado (1993, p. 15) perpetua a tensão sobre a definição das origens da cena nacional e comenta:

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade no palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX.

Também recorrendo a José Veríssimo, Décio de Almeida Prado (2003b, p. 42) assegura que, em 13 de março 1838, o Brasil – ou melhor, o Rio de Janeiro – assiste à estreia da primeira peça dita brasileira. Sabato Magaldi (2001, p. 35) endossa a importância da data, assegurando

¹² Poeta e historiador, Alexandre José de Melo Moraes Filho nasceu em Salvador, na Bahia. Formou-se em Medicina pela Universidade de Bruxelas. Escreveu: *O Teatro de Anchieta*, de 1897, e *O teatro no Rio de Janeiro*, de 1898, dentre outros. (DE SOUSA, 1960 - tomo II, p. 368)

¹³ Professor, jornalista e crítico, José Veríssimo de Matos nasceu em Óbidos, no Pará, e faleceu no Rio de Janeiro. Fundou e dirigiu as revistas *Amazônica* e *Brasileira*. Foi ainda membro fundador da Academia Brasileira de Letras. (DE SOUSA, 1960 - tomo II, p. 565)

que o país viveu ali “a noite histórica do teatro brasileiro”. Já independente de Portugal, a preocupação com a nacionalidade demarca a ação de *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, de Gonçalves de Magalhães¹⁴ (1811-1882), em montagem da companhia dramática de João Caetano¹⁵ (1808-1863).

Atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita ou implicitamente lhe falava de Brasil. Isto sucedia após a Independência, quando ainda referviam e borbulhavam na jovem alma nacional todos os entusiasmos desse grande momento político e todas as alvoroçadas esperanças e generosas ilusões por ele criadas. (VERÍSSIMO *in* PRADO, 2003b, p. 42)

Flávio Aguiar (1984, p. 3) também localiza o estopim do nosso teatro no início do século XIX. A mudança da família real portuguesa para o Brasil em 1808, segundo ele, agrega mais dinamismo cultural ao país, especialmente à nova sede da corte, o Rio de Janeiro. É quando, observa Aguiar, o “eu” nacional começa a assumir contornos mais nítidos, não só se configurando como o “outro” da Metrópole, mas como avesso de toda uma herança e tradição europeia. Como diz Décio de Almeida Prado (2003b, p. 31), então, “os fatos teatrais, acompanhando os políticos, precipitam-se”. Assim, já em 1810, o príncipe regente, futuro Dom João VI (1767-1826), determina a criação de um teatro – um “teatro descente”, conforme registra J. Galante de Sousa (1960 - tomo I, p. 138) – capaz de proporcionar à população um maior grau de elevação e grandeza. Três anos mais tarde, o decreto real ganhava forma definitiva. Henrique Marinho (1904, p. 24) conta que, a 12 de outubro de 1813, dava-se a primeira representação no Real Theatro de São João, ancorando a solenidade, que reuniu toda a família real e a fidalguia portuguesa que então residia no Rio de Janeiro, em homenagem ao aniversário do rei, cujo nome batizava a casa de espetáculos.

Para além das fronteiras e dos palcos do Rio de Janeiro, emerge o que alguns autores passam a definir como “teatro regional”. “Fora daí (do Rio de Janeiro), o teatro aparecia mais como aspiração do que como realidade efetiva”, afirma Décio de Almeida Prado (2003b, p.

¹⁴ Poeta, historiador, filósofo e dramaturgo, natural de Visconde de Araguaia, no Rio de Janeiro, Domingos José Gonçalves de Magalhães era formado em medicina. Cumpriu diferentes funções públicas ainda durante o Império, tendo participado de diferentes missões diplomáticas. Foi membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. Foi ainda fundador da Academia Brasileira de Letras. Além da tragédia *Antônio José ou O poeta e inquisição*, é também autor de *Olgíato*. (DE SOUSA, 1960 - tomo II, p. 324)

¹⁵ Ator, nascido no Rio de Janeiro, numa família simples, João Caetano dos Santos fez carreira militar durante o Império. Estreia como ator em 1827. Ingressa no elenco da companhia dramática portuguesa da atriz Ludovina Soares da Costa (1802-1868), que se radica no Rio de Janeiro em 1829, ocupando o Theatro São Pedro, antigo Theatro São João, o primeiro do Brasil, inaugurado em 1813. Em 1833, inaugura sua própria companhia, considerada o primeiro elenco de atores brasileiros. Ao longo de sua carreira, fez inúmeros papéis. Dentre os quais, o personagem título da peça de Gonçalves de Magalhães. Empresta atualmente seu nome ao teatro construído onde funcionou originalmente o São João, no Rio de Janeiro. (DE SOUSA, 1960 - tomo II, p. 141-2)

144). A partir da leitura de J. Galante de Sousa (1960 – tomo I, p. 20), por exemplo, é notória a separação, ou entendimento, que o século XIX firma de que o teatro, brasileiro, estava no Rio de Janeiro, na capital federal, muito embora fosse fato a recorrência da atividade teatral em diversas cidades do país. Nesse sentido, é curiosa a passagem de Renato Viana¹⁶ (1894-1953) pelo Ceará na virada da década de 1910. Em Fortaleza, conhece o Grêmio Dramático Familiar e o teatro de Carlos Câmara¹⁷ (1881-1939). Sobre o cearense, escreve o carioca em 1922:

O Ceará pode orgulhar-se da parte que lhe está tocando na emancipação e moralização do teatro nacional. [...] Carlos Câmara e o Grêmio Dramático, de que é diretor, constituem, no Ceará, o bloco irradiador da cultura cênica de que está necessitando, ansiosamente, o espírito nacional. [...] A feição regionalista das peças de Carlos Câmara eleva seu trabalho na gradação dos valores fundamentais e formadores do teatro brasileiro, que nunca teve uma feição característica, e, por isso mesmo, nunca se consolidou. [...] Se em outros estados da Federação se fizesse o que se tem feito no Ceará, não há dúvida que o teatro nacional, em poucos anos, deixaria de ser a ridícula utopia de hoje. [...] Depois que me meti em teatro, e que escrevi peças, e que discuti teatro no Brasil, é a primeira vez que sinto as emoções de um teatro brasileiro, escrito por brasileiro, representado por brasileiro e falado em brasileiro. (VIANA, 1985, p. 119-21)

E recomenda:

Quanto a Carlos Câmara, cuja ação é de inestimável valia na obra de nacionalização teatral, aconselho-o a impor as suas peças na cena carioca, onde nosso 'regionalismo' tem sido, por vezes, deturpado. [...] Carlos Câmara que é – já tenho dito repetidas vezes – uma brilhante e decidida vocação de escritor teatral, precisa impor-se à crítica da metrópole, não porque seja melhor que a outra do resto do país, mas porque é a crítica oficial e sagrada, que seleciona e caracteriza os valores na opinião artística brasileira. E logo que se lhe faça justiça, a Carlos Câmara, de promovê-lo de autor cearense a autor nacional, com a consagração que será definitiva, da plateia carioca, ele entrará numa nova fase de sua obra, que irá contribuir com o seu peso notável para o bloco de onde surgirá muito em breve a plástica surpreendente do nosso teatro. (VIANA, 1985, p. 121-2)

A partir das provocações de Renato Viana, percebe-se que, quanto mais uma atividade teatral, independente do gênero explorado, dialoga com a cena do Rio de Janeiro, mais nacional, mais brasileira, ela será percebida. Ao passo que, quanto mais distante dessa cena, a atividade

¹⁶ Autor, diretor e ator natural do Rio de Janeiro, Renato Viana estreia aos 10 anos num elenco dirigido por seu pai. Órfão, passa a viver em Manaus, no Amazonas, onde efetivamente inicia sua carreira. Lá, escreve *A Prova*, encenada em 1912. Organizou os grupos Batalha da Quimera, de 1922, Colmeia, de 1924, Caverna Mágica, de 1927, Teatro de Arte, de 1932, e Teatro Escola, de 1934. Na década de 1940, o autor viaja para Porto Alegre, onde funda a Escola Dramática do Rio Grande do Sul e o Teatro Anchieta, onde realiza montagens de alunos. Em 1946, cria o Teatro do Povo, iniciativa pioneira de fazer teatro com e para operários. Volta duas vezes ao Rio de Janeiro para apresentar espetáculos. Em 1948, dirige a Escola Martins Pena. (DE SOUSA, 1960 - tomo II, p. 568)

¹⁷ Jornalista e escritor, natural de Fortaleza, Carlos Torres Câmara fundou o Grêmio Dramático Familiar em 1918, grupo que se consolida por 21 anos como a principal referência teatral na capital cearense. Foi também deputado estadual, entre 1909 e 1912, membro da pioneira Academia Cearense de Letras e professor da Escola de Aprendizes Artífices. Para o teatro, escreveu *A bailarina* e *Casamento da Peraldiana*, de 1919, *Zé Fidelis* e *O Calu*, de 1920, *Alvorada*, de 1921, *Os Piratas*, de 1923, *Pecados da mocidade*, de 1924, *O Paraíso*, de 1929 e *Os Coriscos*, de 1931, e deixou incompleta *Vida de Artistas* (COSTA, 1972, p. 256).

teatral se coloque, mais vinculada ela será à uma prática tida como regional. Processo muito semelhante ao que se dá no mercado da literatura ou da música, por exemplo. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 106) observa, a esse respeito, que, no contexto brasileiro, o único regionalismo que vai conseguir efetivamente ultrapassar fronteiras e estabelecer um sentido nacional é o regionalismo nordestino. O Nordeste, espaço inventado pela ciência, pela política e também pelas artes, é, para ele, a mais bem-sucedida estratégia de elaboração imagético-discursiva regional do Brasil, tendo em vista seu poder de impregnação e reatualização. Possuir uma cultura própria, manifestação de sua verdade, é a base da afirmação, pontua Albuquerque Júnior, que a linguagem constrói na forma de expressão.

Com isso, o Nordeste existe na exata medida em que emerge uma produção capaz de afirmar uma identidade na vinculação de obras e autores com o espaço que quer representar. Sob a pena de se cometer anacronismos e reduzir o Nordeste a um recorte geográfico naturalizado, é preciso assumir a historicidade das práticas e dos discursos regionalizantes que ajudaram, ao longo do tempo, a sedimentar uma ideia de Nordeste enquanto região. Sem dúvida, um recorte, mas, sobretudo, um recorte sociocultural. Esse Nordeste, considera Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 307), nada mais é que a regularidade de certos temas, imagens, falas, que vão se repetir em diferentes discursos e plataformas. Não existe, sustenta, um modo de ser nordestino ou um estilo brasileiro. O que não significa dizer que a nação e a região não tenham existência real. Elas, ao contrário, se materializam em cada atitude, em cada comportamento, em cada discurso feito em nome delas. A nação e a região existem enquanto linguagem, na teia de poderes que atravessa e na rede de saberes a que se vincula.

O Nordeste existe na história. Existe naquilo que Michel de Certeau (2013, p. 6) define como “historicidade da história”: o que, por um lado, remete a uma prática, e, por outro, organiza e encerra um modo de inteligibilidade. Dessa organização, diz Certeau (2013, p. 19), decorre a instauração dos atos históricos, as demarcações temporais, cujas funções especificam a incessante confrontação entre passado e presente, entre aquilo que articulou sentido à vida e aquilo que permite pensá-la. Cabe à história, pois, fazer o passado frequentar o presente. Cabe à história fazer ainda presente o passado, realçando a polifonia do tempo social, do tempo cultural, que pulsa na superfície dos eventos, como atenta Raimundo Matos de Leão (2006, p. 140), capaz de fixar a força e a resistência de determinadas datas, personagens e ações. Assim, é que se propõe acompanhar a narrativa desencadeada a partir da noite de 13 abril de 1946.

Com o intuito de verificar as concepções de criação e as estratégias de visibilidade que demarcaram o Nordeste como lugar no teatro brasileiro, se delineia a proposta de estudo de um recorte muito particular: essencialmente, os meios com os quais se fez reverberar o conjunto de

encenações produzidas a partir do Nordeste somado ao repertório assinado por artistas nordestinos em condição de migrante ou por estrangeiros que simplesmente tenham se dedicado a tematizar a região. Tendo, entretanto, como evidência clara que nem tudo o que se produziu do Nordeste ou sobre o Nordeste, quer por nordestinos ou não, ao longo desse período em questão, alçou dimensão nacional, é fundamental ser ainda mais específico. Dentre os muitos Nordestes possíveis, interessa aqui aquele que o Brasil reconhece como tal. Dentre os muitos Nordestes possíveis no teatro, interessa aqui aquele que integra e se associa ao chamado teatro brasileiro. Afinal, que mecanismos interferem na projeção nacional de uma obra ou um de artista no panorama teatral brasileiro? Eis aí a pergunta-chave deste esforço de pesquisa.

O pensamento de Eugenio Barba (1994, p. 154), para quem uma coisa é analisar o resultado e outra coisa é compreender como esse resultado foi alcançado, abre um leque precioso de possibilidades de reflexão porque autoriza um olhar que não restringe a noção de teatro à duração cênica, cronológica, de uma determinada montagem, nem aos limites físicos de apreensão ou de fruição de uma obra. Em perspectiva semelhante, Marco De Marinis (1997, p. 54) introduz o que chama de análise contextual dos fatos teatrais. Ele defende um tipo de investigação que case o rigor documental da especialização histórica com uma nova instrumentação teórica que englobe outros níveis de significação, permitindo, assim, uma leitura mais abrangente, intertextual. De Marinis vai orientar uma abordagem que respeite a construção dos fatos teatrais, sem, no entanto, renunciar a tarefa de considerar suas metalinguagens. Compreender o teatro, ele observa, é também procurar dar conta do panorama cultural que o torna possível, que o revela. Em linhas gerais, é a partir desse conjunto de ideias que se pretende recuperar a trajetória da nacionalização do teatro do Nordeste.

Aquela, que, parafraseando Sábato Magaldi (2001, p. 35), pode ser considerada a noite histórica do teatro nordestino, mais por sinalizar do que propriamente demonstrar como deveria se organizar o Nordeste em cena, vai se revelar um ponto de inflexão no processo de delineamento e de afirmação de um panorama teatral regional. A rigor, o teatro nordestino nasce ali. A prática que o Teatro do Estudante de Pernambuco instaura a partir de então orienta, pois, a escrita e as análises do capítulo primeiro, no qual o objetivo primordial é procurar demonstrar como se articulam o processo de formação simbólica do Nordeste na cartografia do país e o processo de desenvolvimento de uma teatralidade capaz de abarcar os valores e as gentes escolhidas para formatar a visibilidade e a dizibilidade desse recorte emergente de Brasil. Hermilo Borba Filho é o grande protagonista da introdução dessa narrativa. Ele vai ser a força principal desse teatro comprometido com o Nordeste. É ele quem arregimenta os primeiros

interlocutores dessa cena. É ele também quem assume o papel de anunciar ao restante do país esse movimento.

Sem Hermilo Borba Filho, não haveria um teatro do Nordeste. O teatro de Hermilo funciona no contexto do que Homi K. Bhabha (1998, p. 20) chama de articulação social da diferença. Seu valor está além da expressão de narrativas de subjetividades originárias e iniciais. Ao reencenar o passado, ele introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Primeiro artista de sua geração e de seu projeto poético a experimentar criar fora do Nordeste, Hermilo vai ser responsável por articular um sentido de fronteira para a região, como diz Bhabha, demarcando o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente. O trabalho fronteiriço de Hermilo Borba Filho cria uma ideia de “novo” como um ato insurgente de tradução cultural. O novo que Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco deflagram exige uma compreensão, tal projeta Homi K. Bhabha (1998, p. 27), na qual não seja pensado tão somente como parte do contínuo de passado e presente. Essa experiência não apenas retoma o passado, ela renova o passado, reconfigurando-o como um contingente que inova e interrompe a atuação do presente.

No segundo capítulo, sobressai uma segunda noite histórica do teatro nordestino. Em 11 de setembro de 1956, o teatro do Nordeste efetivamente tomava forma. Então, Ariano Suassuna e Clênio Wanderley estreiam no Recife o *Auto da Compadecida*. O que era um programa de natureza absolutamente local, pernambucano, passa a falar ao Brasil. Aqui, o valor transformacional da mudança reside na rearticulação de elementos que não são nem um (o nordestino como unidade) nem outro (o brasileiro), mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de ambos. Há uma clara negociação em que cada formação enfrenta as fronteiras deslocadas e diferenciadas de sua representação como grupo e os lugares enunciativos nos quais os limites e as limitações são confrontados. Para além de consolidar todo um repertório de signos e referências, o *Auto da Compadecida*, quando se projeta definitivamente para todo o país, passa a representar, também, um movimento que Néstor Garcia Canclini (2006, p. XIX) vai definir como “hibridação”, no qual processos socioculturais ou práticas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas. Pela primeira vez, uma criação eminentemente local de artistas teatrais do Nordeste assumia uma dimensão nacional. O teatro de Ariano Suassuna passava, então, a ser nordestino e brasileiro a um só tempo.

No terceiro capítulo, uma nova data se impõe. A partir de 1º de abril de 1964, a história do país e a história do teatro do Nordeste assumem novos rumos. Enquanto sufoca vozes, a ditadura militar expande de forma extraordinária as fronteiras simbólicas do teatro nordestino. Em seu exílio carioca, o pernambucano Luiz Mendonça vai ser oficializado como o embaixador

da arte e da cultura nordestina no sul do país. Ele personifica o que Homi K. Bhabha (1998, p. 27) tem por “consciência situacional”, o momento em que a experiência individual envolve a coletividade. Luiz Mendonça incorpora a missão de disseminar imagens e textos do Nordeste. Distante de casa, ele segue nos palcos e segue a cartilha do teatro do Nordeste. Mantém firme a plataforma idealizada pelo Teatro do Estudante de Pernambuco ainda na década de 1940. Luiz Mendonça é figura central para entender o dilatar dessa poética. Ainda no Recife, foi dele a provocação que se configura com a montagem inaugural de o *Auto da Compadecida*. Também na capital pernambucana, ele vai desempenhar papel decisivo na estruturação do Movimento de Cultura Popular. Luiz Mendonça avança nas teses articuladas por Hermilo Borba Filho. Segue empenhado, ao longo da vida, por exemplo, em fazer teatro para o povo, mas entende que esse teatro é, sobretudo, festa.

A continuidade do trabalho de Luiz Mendonça, seu diálogo permanente com o Recife e com outras cidades do interior, cria as condições necessárias para o teatro do Nordeste se espalhar. Ao contrário de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, que vão manter um diálogo imaginário com o Nordeste profundo, com suas cidades de origem, Mendonça vai estabelecer um vínculo afetivo, efetivo e permanente com sua terra natal. Foi o Cristo em Nova Jerusalém, destaque-se, mesmo já vivendo no Rio de Janeiro. Enquanto Hermilo Borba Filho formula um teatro para o Nordeste e Ariano Suassuna e Clênio Wanderley executam tal ideia, deve-se a Luiz Mendonça o crédito por difundir e sedimentar esse programa. Sem Mendonça, o teatro do Nordeste não teria assumido o volume de produção necessário para, de fato, existir em caráter continuado. É Luiz Mendonça quem constitui um repertório para essa cena, aproximando e revelando novos autores, novos atores, propondo, inclusive, novos pretextos e novas formas de representar. Luiz Mendonça rompe com o elogio simples ao folclore, encontra espaço para exercer um enfrentamento político contra os militares, mas não abre mão do Nordeste.

O quarto capítulo flagra a emergência de uma nova geração. O amadorismo vai encontrar no Nordeste terreno fértil para se experimentar e difundir. Na região, o movimento forja suas principais lideranças. Em meio a essa experiência, o chamado teatro do Nordeste chega a sua fase atual. Nesse contexto, sobressai uma terceira noite histórica do teatro nordestino. Em 27 de março de 1992, o Piollin Grupo de Teatro estreia em João Pessoa, na Paraíba, aquele que seria o mais emblemático espetáculo a seguir as veredas abertas pelo Teatro Adolescente do Recife e seu *Auto da Compadecida*. *Vau da Sarapalha* vai conduzir a invenção do Nordeste por palcos nunca antes visitados. A peça supera uma década em cartaz, cumpre temporadas em mais de 10 países, atualizando as linhas gerais formuladas por Hermilo Borba Filho de um teatro permitido pela prática de artistas que conseguissem falar ao mundo enquanto

falavam de si. Passados exatos 70 anos desde aquela primeira noite histórica, quando Hermilo Borba Filho apresentou pela primeira vez suas ideias, é impressionante perceber como sua voz continua a ecoar.

A década de 1940 consolidou uma perspectiva criativa que não mais abandonou o Nordeste e seu teatro. É essa história que se persegue aqui. Nas próximas páginas, diferentes nomes e diferentes tempos vão alinhar um mesmo projeto. Projeto este que se demarca não pelo ineditismo de seus fundamentos, mas, sim, pela capacidade que demonstrou de produzir textos e imagens, de fixar um discurso, que, se não é completamente eficaz para afirmar o que é e do que é feito o Nordeste, tem fundamental importância para demonstrar como o Nordeste foi nordestinizado. O que se convencionou chamar de teatro do Nordeste elenca um conjunto de temas e tipos que, ao propor formar uma cena, forma ainda um entendimento de região. Essa poética vai operar, a seu modo, também sobre a geografia, compondo uma fronteira imaginária. Sem negar a possibilidade de outros Nordeste, o que se propõe aqui é procurar entender como esse Nordeste que o teatro ajudou a inventar foi possível. No campo minado da tradição, da memória e da saudade, uma experiência demarcou sua visibilidade e dizibilidade.

Um Nordeste para o Brasil

“É difícil exagerar com respeito ao Nordeste do Brasil.
Aí tudo escapa a explicações fáceis”.

Celso Furtado

Araraquara, São Paulo, 26 de junho de 1925. Naquela sexta-feira, à mão, escreve Mário de Andrade¹⁸ (1893-1945):

Você nem imagina o gosto que me deu o campeiro vestido de couro que você me mandou. Andei mostrando pra toda gente e mais a fotografia do maravilhoso cacto. As três fotografias já estão guardadinhas na minha coleção. Se lembre sempre de mim quando vir fotografias da nossa terra aí dos seus lados. Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento! Ah, se eu pudesse nem carecia você me convidar, já faz tempo que tinha ido por essas bandas do Norte visitar vocês e o Norte. (ANDRADE in MORAES, 2010, p. 47)

Dali, a missiva cruzaria o país. Tinha como destino Natal, no Rio Grande do Norte. Como destinatário, Luís da Câmara Cascudo¹⁹ (1898-1986). Uma leitura apressada, talvez,

¹⁸ Poeta, cronista e romancista, crítico de literatura e de arte, musicólogo e pesquisador do folclore brasileiro, Mário Raul de Moraes Andrade é iniciado nas artes pela música. Conclui o curso de piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1917. Naquele ano, sob o pseudônimo de Mário Sobral, publica seu primeiro livro de versos, *Há uma gota de sangue em cada poema*. Em 1918, escreve em *A Gazeta* como crítico de música. Trabalha assiduamente na revista paulista *Papel e Tinta* em 1920. Em 1921, escreve para o *Jornal do Comércio* a série *Mestres do Passado*, contra o parnasianismo, e colabora com a revista *Klaxon*, em 1922. Integra o Grupo dos Cinco com Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), Oswald de Andrade (1890-1954) e Menotti del Picchia (1892-1988). Um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, na ocasião do evento lê seus poemas no palco do Theatro Municipal de São Paulo e é vaiado. Então, lança seu segundo livro, *Paulicéia Desvairada*, um marco na literatura moderna brasileira. O livro de ensaios *A Escrava que não é Isaura*, de 1925, discute algumas tendências da poesia modernista, e firma seu autor como um dos principais teóricos do movimento modernista. Lança o romance *Amar, verbo intransitivo* em 1927. Em 1928, lança *Macunaíma, herói sem caráter*. De 1933 a 1935, é crítico do *Diário de São Paulo*. Em 1935, funda o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, do qual se torna o primeiro diretor. No ano seguinte, participa da elaboração do anteprojeto da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1938, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde dirige o Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, além de ocupar a cátedra de história e filosofia da arte. Retorna a São Paulo em 1941. Publica *O baile das quatro artes*, com comentários de crítica literária e artística, em 1943, e, no ano seguinte, escreve *Lira paulistana*, livro de poesias publicado postumamente.

¹⁹ Folclorista, professor, historiador e jornalista, Luís da Câmara Cascudo nasceu e viveu por toda a vida em Natal, capital do Rio Grande do Norte. Inicia a carreira jornalística em 1918, assinando a coluna *Bric-à-Brac* do jornal *A Imprensa*. Forma-se na Faculdade de Direito do Recife em 1928 e trabalha como professor de história do Colégio Atheneu Norte-rio-grandense. Em 1934, torna-se sócio-correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e escreve numerosos artigos para as revistas publicadas pelo instituto. Funda a Sociedade Brasileira de Folclore em 1941. Dois anos depois, a convite do poeta Augusto Meyer (1902-1970), diretor do Instituto Nacional do Livro, começa a redigir o *Dicionário do folclore brasileiro*, importante obra de referência, lançada em 1954. Nas décadas de 1950 e 1960, é responsável pela organização de diversas coletâneas de textos históricos, etnográficos e sobre os mitos folclóricos nacionais. Assume o cargo de professor catedrático da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1961. Em viagem pela África, em 1963, visita Angola, Guiné, Congo, São Tomé, Cabo Verde e Guiné-Bissau, onde coleta informações utilizadas nos livros *A cozinha africana no Brasil*, de 1964, e *História da alimentação no Brasil*, publicado em dois volumes, em 1967 e 1968.

pudesse sugerir um simples equívoco. O paulista Mário de Andrade fala com o potiguar Câmara Cascudo e manifesta o desejo de conhecer o Norte. Não seria Nordeste o termo mais apropriado? Seria, hoje. Não, quando da troca de correspondências. Quase um ano mais tarde, a 19 de março de 1926, em nova carta de punho, já de São Paulo capital, Mário, agora em diálogo com o pernambucano Manuel Bandeira²⁰ (1886-1968), à época radicado no Rio de Janeiro, deixa mais claro seu entendimento sobre esse recorte do Brasil, muito embora ainda vacile na escolha mais apropriada dos termos:

Pois é, estou de viagem marcada pro Norte. Vou na Bahia, Recife e Rio Grande do Norte onde vive um amigo de coração que no entanto nunca vi pessoalmente, o Luís da Câmara Cascudo. É um temperamento estupendo de sujeito, inteligência vivíssima e inda por cima um coração de ouro brasileiro. Gosto dele. Ele me arranja duas conferências no Norte, uma em Recife outra em Natal. Com dois contecos que levarei daqui a viagem se paga e eu fico conhecendo o Nordeste (ANDRADE *in* MORAES, 2001, p. 278-9).

Então, a configuração regional do Brasil assumia novos contornos. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 68), no correr da década de 1920, os termos Norte e Nordeste ainda se faziam sinônimos, apesar dos sinais já bem claros de mudança. É que a antiga oposição Norte versus Sul, que mapeava o país, ficava obsoleta frente os questionamentos aos paradigmas naturalistas que a legitimavam desde o século XIX. Uma nova sensibilidade social em relação à nação, destaca Albuquerque Júnior, vai possibilitar a reelaboração de imagens e enunciados e consolidar uma ideia organizada de Nordeste: o Norte apartado do Norte amazônico. “Lá, tanta água, tanta mata! Aqui, terra e sol, sol e terra”, como distingue o escritor cearense Jäder de Carvalho (2003, p.330).

A jovem República, por sua vez, consolida estruturas que contribuem de forma decisiva para o novo entendimento. Já na Constituição de 1891, a primeira do novo regime, o artigo 5º obrigava a União a destinar verbas especiais para o socorro de áreas vitimadas por flagelos

²⁰ Poeta, cronista, ensaísta, tradutor e professor, Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho tem sua infância e adolescência marcadas por inúmeras mudanças da família entre Recife, Rio de Janeiro, Santos e São Paulo. O curso primário conclui no Recife e o secundário, no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Em 1903, em São Paulo, ingressa nos cursos de arquitetura, que abandona logo em seguida por causa da tuberculose. Inicia, então, uma peregrinação, em busca de tratamento, por cidades brasileiras e estrangeiras. Numa dessas viagens, no sanatório de Clavadel, Suíça, onde permanece de 1913 a 1914, torna-se amigo do poeta francês Paul Éluard (1895-1952), com quem toma conhecimento da literatura de vanguarda francesa. De volta ao Brasil, fixa residência no Rio de Janeiro, onde estreia, em 1917, com o livro de poemas *A cinza das horas*, numa edição de 200 exemplares custeada por ele mesmo. Em 1921, aproxima-se de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, tomando conhecimento das ideias modernistas dos escritores paulistas. Apesar de não participar presencialmente da Semana de Arte Moderna, dá-lhe apoio. Seu poema *Os Sapos*, lido por Ronald de Carvalho (1893-1935), provoca protestos do público. É premiado, em 1937, pela pelo conjunto de sua obra. Além de poeta, exerce intensa atividade como cronista, crítico de literatura, cinema e artes plásticas, antologista, ensaísta e tradutor. Entre 1938 e 1943, leciona literatura no Colégio Pedro II e, em 1940, é eleito membro da Academia Brasileira de Letras. A partir de 1943, leciona literatura hispano-americana na Faculdade Nacional de Filosofia, onde permanece até 1956. Em 1966 recebe, em Brasília, a Ordem do Mérito Nacional, por ocasião dos seus 80 anos de idade.

naturais, abrangendo aí as secas. Em 1909, durante a breve gestão do fluminense Nilo Peçanha (1867-1924), é criado o Instituto de Obras contra as Secas (IOCS), primeira instituição pública brasileira com foco de atuação na futura região. Anos depois, no governo do paraibano Epitácio Pessoa (1865-1942), presidente entre 1919 e 1922, destacou-se oficialmente, do território do antigo Norte, a área sujeita aos periódicos percalços da seca, surgindo, assim, um novo recorte regional: o Nordeste brasileiro. Hermilo Borba Filho nasce nessa época. Cresce com o Nordeste.

Ao longo do século XIX, conforme registro de Manoel Bergström Lourenço Filho (2002, p. 149), a partir da leitura do cearense Barão de Studart²¹ (1856-1938), o Norte do Brasil foi marcado por 10 períodos de estiagem. Em 100 anos, 17 foram de seca. Nas duas primeiras décadas do século XX, a intempérie se repete por mais quatro vezes. Enquanto uma identidade espacial, produzida em um momento histórico preciso, como produto de práticas e discursos, o Nordeste tem, pois, como primeira marca, a calamidade das secas. Bom exemplo disso é a descrição de Lourenço Filho (2002, p. 26-7) de sua viagem pelo “coração do Nordeste”, como ele carinhosamente definia o Ceará, onde permaneceu entre os meses de abril de 1922 e dezembro de 1923:

Em cada ano, na chamada estação do verão, ou da seca, o aspecto geral da natureza acentua a impressão de mergulho numa vida já vivida e gasta. As cores do novo e do presente, que são as do vestuário natural da vegetação, cedem lugar ao descolorido das folhas mortas e dos galhos despídos, bracejantes em súplica para os céus sem clemência... Só ao viajar o sertão, nesses dias de fogo, é que o filho de outras terras chega a compreender a resistência heróica do brasileiro do Nordeste. Fora do litoral e das serras, o ar exsicado fustiga a pele como uma lixa; não há sombras repousantes, nem riachos frescos, nem moitas floridas; a água torna-se rara e má; a alimentação é escassa, sempre pobre. A paisagem, desnuda e monótona, não se anima com o vibrar de asas, nem se adoça em cambiantes de crepúsculo... Às primeiras caminhadas, sobrevivem, rápida, a fadiga. Assalta depois o viandante estranho à terra certa ansiedade, quando não extrema excitabilidade geral e impressionante atividade da imaginação. E não é raro que se lhe apresentem miragens. No extremo dos tabuleiros escaldantes, ou sobre o emaranhado das caatingas ressequidas, compõe a ilusão os mais tentadores oásis, recortes de serras nunca existentes, jardins e pomares... A explicação do primeiro fato talvez esteja nas longas horas de sol, sempre ardente e cáustico, na mesmice do ambiente, cujas ondulações se copiam desconsoladoramente, e na secura do ar, intolerável a princípio a quem não esteja aclimado.

É a terra ressequida, a vegetação espinhosa da caatinga, o sol escaldante, a comida escassa, a água mais rara ainda. O Nordeste que emerge no Brasil República, em grande medida, tem no fenômeno da seca um primeiro elemento de alinhavo do discurso regional. No período colonial, porém, retoma Francisco de Oliveira (1981, p. 32-3), os atuais nove estados, eram divididos a partir das relações comerciais que podiam estabelecer com a metrópole. O que corresponde hoje a Rio Grande do Norte, Pernambuco, Paraíba e Alagoas era agrupado pela

²¹ STUDART, Barão de. **Geografia do Ceará**. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1924.

produção açucareira que empreendia. Ceará e Piauí, com sua pouca expressão econômica, formavam outro bloco. O Maranhão tinha uma situação de maior independência, por figurar como ponto de escoamento das riquezas vindas do oeste. Enquanto isso, o que atualmente seria a Bahia e Sergipe era completamente isolado, mantendo uma relação direta com Portugal. Como diz Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 25), em nenhum momento, as fronteiras e os territórios regionais podem se situar num plano a-histórico.

A importância do que seria o atual Nordeste no contexto do Brasil colonial, no entanto, era central. Não bastasse o fato de a “descoberta”, em 1500, ter-se dado oficialmente num território onde hoje é a Bahia, os efeitos da colonização portuguesa só se tornam mais expressivos quando da vinda de Tomé de Sousa (1503-1579), primeiro Governador Geral do Brasil, em 1549, para fundar a cidade de Salvador, nossa primeira capital. País pobre e pouco povoado, no século XV, mas, entretanto, com uma casa real abastada, Portugal, segundo narra Paul Claval (2004, p. 25), não tem grandes êxitos com suas posses na América logo de imediato. O modelo inicialmente adotado, o das chamadas capitânicas hereditárias, não prospera no objetivo de povoar, valorizar e proteger as terras portuguesas.

Pernambuco, do capitão donatário Duarte Coelho Pereira (1485-1554), que chega ao Brasil em 1535, é uma das poucas exceções. Ali, Coelho encontra um bom porto, um interior facilmente acessível, terras ricas, onde desenvolve a cultura canavieira e instala os primeiros moinhos de produção de açúcar (CLAVAL, 2004, p. 28). Vem daí um inaugural ciclo efetivo de prosperidade no Brasil: já em 1585, contavam-se 115 engenhos de cana-de-açúcar ativos no país. O sistema das capitânicas, segundo contam Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 30), foi introduzido no Brasil, a partir de 1534, porque já vinha sendo utilizado, com sucesso, em outros domínios portugueses, a exemplo de Cabo Verde e da Ilha da Madeira. A proposta era bastante simples: dispo de recursos e pessoal limitados, a Coroa delegava a particulares a missão de colonizar suas terras, garantindo-lhes, em troca, a posse hereditária das mesmas.

Sendo assim, o Brasil foi dividido em 14 capitânicas, 15 lotes e 12 donatários, fidalgos portugueses. Muitas dessas, porém, não foram nem ao menos colonizadas, sofrendo com o isolamento do poder central e sendo alvo de constantes ataques das populações indígenas. Prova disso é a capitânia do Siará Grande, origem do atual Ceará, cujo donatário, Antonio Cardoso de Barros (1509-1556), sequer se dignou a atravessar o Atlântico para tomar posse da terra que ganhou no novo mundo (CARVALHO, 2014, p. 264). Também o cultivo da cana-de-açúcar, destacam Schwarcz e Starling (2015, p. 51), chegou ao Brasil testada anteriormente pelos portugueses já com grande eficiência. Quando do descobrimento do Brasil, a Ilha da Madeira,

afamada como o mais importante centro canavieiro do Ocidente, produzia mais de 177 mil arrobas de açúcar branco e 230 mil arrobas de mascavo, além de outras qualidades inferiores.

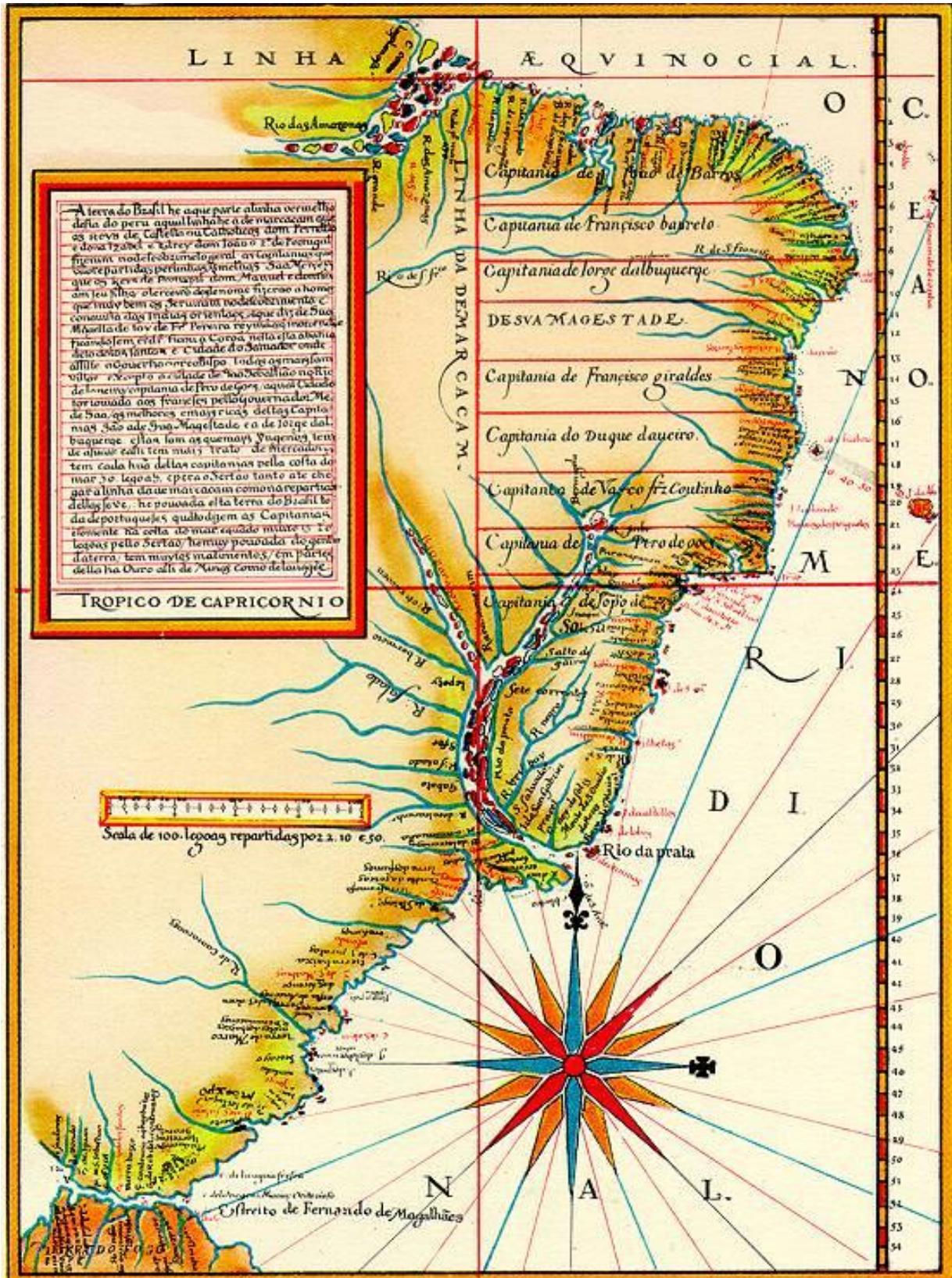


Figura 1 Mapa do Brasil, de 1573, assinado pelo português Luís Teixeira, sinaliza a estrutura das capitâncias hereditárias

Desde os primórdios da colonização fortemente vinculado à influência da Igreja Católica – a própria divisão da América entre portugueses e espanhóis, ordenada pelo Tratado de Tordesilhas, de 1494, é fixada pelo Papa Alexandre VI (1431-1503) e depois ratificada pelo Papa Júlio II (1443-1513) – o Brasil também vê se dar pelo atual Nordeste a implantação da sua igreja oficial. É de 1549, por exemplo, a primeira diocese católica no Brasil, fundada em Salvador, justamente a sede do poder na Colônia. Na sequência, surgem as igrejas do Rio de Janeiro, em 1576; de Olinda, Pernambuco, em 1614; e do Maranhão, em 1677. De acordo com Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 42), a catequese e a civilização foram princípios centrais de todo o projeto de colonização portuguesa no Brasil. Nesse sentido, observam, é protagonista entre nós a atuação da Companhia de Jesus, fundada em 1534, chegando ao Brasil 15 anos mais tarde. Aos Jesuítas, parceiros dos portugueses nas colonizações também no Oriente, cabia o desafio de adaptar o catolicismo às culturas locais, avançando no interior do país.

A invasão francesa no Maranhão, entre 1595 e 1615, bem como a invasão holandesa em Pernambuco, entre os anos de 1624 e 1654, dão conta de que o eixo principal do Brasil, na época da Colônia, estava localizado no território atualmente compreendido como Nordeste. Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 56-63) enumeram uma série de investidas de outros países europeus na costa da América portuguesa. A França, por exemplo, tentou por duas vezes implantar uma colônia no Brasil. Em 1555, os franceses tomaram o Rio de Janeiro, permanecendo lá por três anos. Em 1612, depois de várias tentativas, ocuparam parte do território do Maranhão, fundando o povoado de São Luís. Expulsos em 1615, ainda tentaram, sem sucesso, se fixar na foz do rio Amazonas.

Já os holandeses dominaram o Brasil por um período mais longo. Inicialmente, tentam entrar no país por Salvador, em 1604. Novamente, voltam à Bahia em 1624, chegando a ocupar a capital por 24 horas. No entanto, acabam por conquistar Pernambuco. Entre 1630 e 1637, ampliam seu domínio, demarcando terras entre o rio São Francisco e o Ceará. Os holandeses transformam a configuração de Pernambuco, mudando a capital de Olinda para Recife, por exemplo, de onde são, finalmente expulsos, encerrando um período de 30 anos de dominação. Mais longo e, para muitos, uma experiência exitosa, o domínio holandês de parte do território brasileiro foi decisivo, também, para instaurar uma primeira imagem desse recorte do país. É graças aos holandeses que o Nordeste compõe uma visualidade original. O conde alemão João Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679), que governou o Brasil holandês entre 1637 e 1644, é lembrado como um grande incentivador das artes. Na comitiva que o trouxe ao Brasil, estava o pintor, desenhista e gravador Frans Janszoon Post (1612-1680).

Encarregado de documentar a região, o holandês não se deixou guiar em definitivo pelo exotismo e é celebrado por retratar o novo mundo numa perspectiva ao mesmo tempo poética e informativa. “Pintou numerosas vistas de portos e de fortificações, e pareceu encantado pelos trópicos plácidos de Pernambuco, Maranhão e Bahia. Na falta de pinturas do cotidiano, suas telas ficariam guardadas no imaginário nacional como se correspondessem à realidade, e assim fossem documentos do Brasil holandês”, consideram Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 61). É em Frans Post, por exemplo, que o Nordeste açucareiro encontra algumas de suas primeiras imagens.

É a partir dele que se fabulam os primeiros engenhos, a rotina dos negros, a relação entre a casa grande e a senzala. Sua breve passagem pelo Brasil contrasta com uma produção numerosa, que acaba por reverberar em outros campos. Frans Post está na obra do também historiador holandês Gaspar Barlaeus (1584-1648), a quem Nassau encomendou livro que exaltasse seus feitos no Brasil. Está, ainda que como referência, no extenso trabalho do cartógrafo holandês Joan Blaeu (1596-1673), que, entre 1662 e 1672, publicou, em 12 volumes, um atlas que é considerado o empreendimento editorial mais ambicioso do século XVII.



Figura 2 Frans Janszoon Post viveu no Brasil até 1644 e deixou um vasto legado sobre a região de domínio holandês

No despertar do século XIX, impactado pelas restrições impostas pela expansão napoleônica na Europa, Henry Koster (1793-1820), lisboeta filho de ingleses, decide vir ao Brasil em busca de ares puros. Precisava tratar-se de uma tuberculose. No dia 7 de dezembro de 1809, chega a Pernambuco. Em 1810, já um tanto melhor da doença, viaja à Paraíba, ao Rio Grande do Norte e ao Ceará. Em 1811, é a vez de conhecer o Maranhão. De volta à Inglaterra, em 1815, resolveu escrever um livro sobre o Brasil. Publicado em Londres em 1816, *Travels in Brazil*, como diz Luís da Câmara Cascudo, no prefácio da tradução brasileira, “é o primeiro, cronologicamente, sobre a psicologia, a etnografia tradicional do povo nordestino” (CASCUDO *in* KOSTER, 1942, p. 21).

Quando Koster aqui esteve, o Nordeste, ressaltou-se, estava longe de ser uma região constituída, geográfica e simbolicamente, ao restante do país. Nem mesmo o Brasil tinha consolidado uma imagem autônoma, ainda vivendo sob domínio da Coroa portuguesa. Ao traduzir o título para o português, no início da década de 1940, Câmara Cascudo, entretanto, tinha uma ideia de Nordeste já bastante consolidada, a ponto de defender:

Denominou seu livro *Travels in Brazil* mas a tradução fiel será *Viagens ao Nordeste do Brasil* porque o Brasil de Koster é Pernambuco e as províncias setentrionais, ao de leve. *In making use of the word Brazil, it must be understood that I mean to denote the portion of the country which I have had opportunities of seeing*²². Morou e viu Pernambuco, Paraíba, Natal, Aracati, Fortaleza, S. Luiz do Maranhão, Alcântara. E Sertão. Sertão legítimo, com sêca, leguas sem fim, gado morrendo solidão, resistencia, heroísmo, primitividade. (CASCUDO *in* KOSTER, 1942, p. 10)

A descrição do Brasil que Henry Koster viu e que Câmara Cascudo chama de Nordeste é preciosa. Ao mesmo tempo documental e sensível, Koster registra paisagens, traz números, mas, sobretudo, trata do seu encontro com pessoas, lugares, sabores e saberes. Vencida a travessia de 35 dias de Liverpool a Recife, a primeira paisagem que detalha do Brasil é paradisíaca: um imenso areal, um coqueiral a perder de vista, modestas choupanas caiadas de branco e o mar enfeitado por jangadas. Em terra firme, os detalhes do novo mundo não cessam de lhe surpreender. Não havia, por exemplo, naquele dezembro de 1809, em Olinda e na vila Santo Antônio do Recife, albergues nem casas de cômodo, tendo Koster que improvisar sua hospedagem em residências particulares.

Quadro absolutamente diferente do registrado por Gilberto Freyre (1979, p.154) pouco mais de um século depois. Em 1923, o Recife já contava com 255 casas de cômodo, três albergues e 112 estabelecimentos registrados com funções de hotel ou restaurante. Koster

²² Em livre tradução: “Ao fazer uso da palavra Brasil deve ser entendido que o que eu quero dizer denota a parte do país que tive a oportunidade de ver”.

apresenta Recife como um conjunto de três bairros, com uma região central de ruas já calçadas, contando com não mais que 25 mil habitantes, entre brancos, mulatos, negros livres e escravos. “Recife é um lugar próspero, aumentando dia a dia, em importância e opulência”, afirma (KOSTER, 1942, p. 37). Então, conforme descreve, Olinda vivia situação inversa. Contando com algo em torno de 4 mil habitantes, a cidade, segundo Koster (1942, p. 46), era mais bonita de longe que de perto. Apesar das ruas calçadas, as casas estavam em estado de negligência.



Figura 3 O livro de Henry Koster contava com nove gravuras coloridas à mão que ilustravam o cotidiano do Brasil

Em Natal, no Rio Grande do Norte, Henry Koster encontra uma outra paisagem de Brasil. De Nordeste. Embora não esconda seu fascínio pelo ir e vir das dunas, acessa uma região de precário desenvolvimento. A cidade, com uma população de cerca de 600 pessoas apenas, não tinha suas ruas calçadas e as edificações, espalhadas, quase todas de um só pavimento, mal preenchiam as três únicas ruas ao redor de uma praça, às margens do rio Potengi. “Um estrangeiro que, por acaso, venha a desembarcar nesse ponto, chegando nessa costa do Brasil, teria uma opinião desagradável do estado da população nesse país, porque, se lugares como esse são chamados de cidades, como seriam as vilas e aldeias?”, questiona (KOSTER, 1942, p. 109). No rumo do Ceará, Koster descobre um dos traços mais particulares da região: a seca.

No interior do estado, às margens do Rio Jaguaribe, admira-se com o porte da Vila do Aracati, por suas ruas largas, casario imponente, muitas igrejas. Impressão bastante diferente da que manifestara sobre Fortaleza, futura capital dos cearenses, edificada sobre terra arenosa, prédios modestos e não mais que 1200 habitantes. Surpreendente mesmo foi o fato de ter encontrado o canhão mais potente dos quatro que havia no forte que batiza a cidade voltado não para o mar, de onde costumeiramente vinham as ameaças à América portuguesa, mas, sim, para o sertão. Koster não encontrou razão plausível para que Fortaleza se desenvolvesse. “Não é muito para compreender-se a razão de preferencia dada a este local. Não ha rio nem cáis e as praias são más e de acesso difícil”, observa (KOSTER, 1942, p. 109).

Koster não esconde a decepção com a pobreza do solo e aponta as secas, terríveis, como o maior motivo para que se afastem dali ousadas esperanças de prosperidade. Ainda no Ceará, Henry Koster tem acesso a várias aldeias indígenas, todas nas proximidades de Fortaleza, e registra uma lei que considera em estado feudal, com inocentes sendo dados por culpados, caso esse fosse o interesse dos ricos e poderosos. “A administração da justiça no sertão é, geralmente falando, muito mal distribuída”, conclui (KOSTER, 1942, p. 169). O Maranhão encerra as viagens de Henry Koster Brasil adentro. A ilha de São Luís lhe causa espanto pelo tamanho. É uma cidade ampla, edificada, com muitas ruas e praças, casas bonitas de um pavimento, com muito comércio espalhado. Então, cerca de 12 mil pessoas viviam na ilha, incluindo os negros, que Koster conta em maior número que em Pernambuco. Ao contrário do Ceará, o Maranhão tinha um futuro que se anunciava alvissareiro por conta da cana-de-açúcar.

Ainda no século XIX, outras imagens do Nordeste brasileiro vão surgindo a partir da contribuição de novos registros de viagem. O pintor, desenhista e gravador alemão Johann Moritz Rugendas (1802- 1858) chega ao Brasil em 1821 e publica, anos depois, alguns desenhos retratando sua estada. Editado na França em 1835 e, no Brasil, apenas um século depois, *Viagem pitoresca através do Brasil* traz impressões de sua passagem por um vasto roteiro, incluindo Pernambuco e a Bahia. O artista e diplomata britânico William Gore Ouseley (1797-1866) viveu no Brasil entre 1832 e 1841 e também retratou sua experiência. Ouseley esteve na Bahia em 1835 e reservou espaço no título que publicou em 1852 a muito do que viu por lá, com destaque para edificações e paisagens naturais. O pintor alemão Emil Bauch (1823-1890) também passou temporada no Brasil. Inicialmente, em 1849, reside em Pernambuco e produz um expressivo conjunto no qual projeta imagens do Recife. Em 1852, já vivendo no Rio de Janeiro, ele publica, na Alemanha, o álbum *Souvenirs de Pernambuco*, uma coletânea de sua viagem. Emil Bauch, ao contrário dos que o antecederam, acaba por se fixar no Brasil, tornando-se um dos mais expressivos nomes da pintura do Brasil Império.



Figura 4 O alemão Emil Bauch viveu em Recife até 1852 e retratou com detalhes a rotina da capital pernambucana

Já no século XX, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, outro registro de viagem pelo Nordeste, dessa vez assinado pelo paulista Mário de Andrade, ajuda a compreender como a região foi compondo uma imagem própria. Mário visita Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte, onde se demora mais, e Paraíba, sem contar que também passa pela Bahia, naquele momento ainda alheia ao recorte de Nordeste. Como os demais viajantes que conheceram e eternizaram o Nordeste antes dele, o paulista registra inúmeras manifestações populares, experimenta práticas religiosas, prova os sabores da cana, chupa caju, brinca carnaval e vê o sofrimento da seca de perto.

Salvador e Maceió recebem impressões apressadas. Da capital baiana, ficou o deslumbre com uma cidade marcada por tamanho movimento, com ruas que tombam e trepam, cheias de gente e com casas apinhadas, repletas de enfeites (ANDRADE, 1983, p. 213). Da capital alagoana, o registro de uma cidade comum e sincera, com um mar de uma riqueza verde exuberante (ANDRADE, 1983, p. 215). Sobre o Recife, há mais capricho nos detalhes. A capital pernambucana é tida como uma cidade grande, com praças, igrejas e teatros belíssimos, mas também de muita pobreza. “Os mocambos são tão numerosos quantos os coqueiros”, calcula o poeta, para quem “toda cidade grande possui gente que vive assim, chamada pela aventura, acostumada na desventura” (ANDRADE, 1983, p. 226).

Aproximados pela força perene da palavra, quando comparados, os registros de Henry Koster e Mário de Andrade, distantes um do outro por mais de um século, não chegam a se contradizer. Causa espanto, porém, o expressivo crescimento dos principais núcleos urbanos da

região. A Natal que Mário de Andrade viveu, por exemplo, nem de longe lembra a das páginas de Koster. “Encanto de cidadinha”, como diz o paulista, a capital potiguar conta, quando de sua estada, com 35 mil habitantes. Koster somou 600. Natal é descrita por Mário de Andrade (1983, p. 232) como uma cidade moderna, com ruas agradáveis, repletas de sombra e verde, sem o exotismo de outras capitais brasileiras, com vielas, becos e edificações capazes de transportar o visitante ao Brasil Colônia. Em Natal, Mário de Andrade se impressiona com a influência quase nula de negros. Lá, também se impressiona com a miséria medonha, dando conta de regiões da cidade agrupando um contingente enorme de moradias em condições precárias.



Figura 5 Mário de Andrade e Câmara Cascudo, em foto de 1929, na primeira viagem do paulista ao Nordeste

Longe de ser um retrato fantasioso de um lugar que não existe mais, uma saudosista fábula espacial, a leitura que Mário de Andrade faz do Nordeste é um registro mais aproximado de uma região em pleno processo de mudança, de afirmação. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 39) ressalta que, nos anos de 1920, a paisagem do Nordeste se altera profundamente. O espaço natural, diz ele, cede lugar a um espaço artificial. Então, sobretudo, as maiores cidades, passam a se modificar numa velocidade mais acelerada, revendo suas arquiteturas, incorporando novas sociabilidades, destruindo as espacialidades tradicionais. “Beirando os canaviais e os algodoais, corriam agora linhas telegráficas, fios de telefone, linhas férreas”, enumera.

Cada vez mais, o espaço perdia sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem. É nesse contexto que, segundo ele, emerge um olhar regionalista, que vê a nação como um organismo composto por diversas partes, que deviam ser individualizadas e identificadas. Regionalista e modernista, que passava pela incorporação de diferentes Brasis. Dentre eles, o Brasil do Nordeste. “A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existências cada vez mais sem significado. O ‘Nordeste tradicional’ é um produto da modernidade”, pontua ainda Albuquerque Júnior (2001, p. 77). É, nesse novo velho panorama, que uma ideia de Nordeste, como uma totalidade político-cultural, se constitui. É também aí que o chamado teatro do Nordeste se impõe.

1.1. Uma nova geografia de sentidos

O Nordeste, afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 39), é filho da ruína da antiga geografia do país, que dividia o Brasil entre Norte e Sul. A origem de tal disposição e compreensão da geografia nacional, conforme recuperam Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 31), remonta à experiência das chamadas capitanias hereditárias, primeira divisão formal do Brasil. Segundo elas, a Coroa portuguesa, em 1572, divide a administração da Colônia em dois governos-gerais: o Governo do Norte, com capital em Salvador, na Bahia, que havia sido institucionalizado em 1549, era encarregado de cuidar da região que ia da capitania da Baía de Todos os Santos até a capitania do Maranhão; já o Governo do Sul, com sede no Rio de Janeiro, ficava com o controle da região que ia de Ilhéus até o extremo sul do território. “Criavam-se, pois, territórios dentro de territórios, regiões que mal se conheciam como pertencentes a um mesmo espaço administrativo e político”, consideram.

O Brasil extremado e apartado em Norte e Sul começa a ruir ao final do século XIX. Grandes modificações na esfera socioeconômica, com destaque especial para o fim do regime escravista, em 1888, e para o advento da República, em 1889, abrem espaço para uma reorganização do país. “Vivia-se um momento de transição”, como conclui Renato Ortiz (2005, p. 17). Então, a interpretação do Brasil, o estudo do caráter nacional e a construção de uma identidade – o que, em certa medida, reporta à formação de um Estado nacional – vão encontrar argumentos, de acordo com o autor, em duas noções particulares: o meio e a raça. “Ser brasileiro significava viver num país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da europeia”, resume Ortiz (2005, p. 17).



Figura 6 Mapa do Brasil, comparando o traçado atual com a divisão colonial que instituiu dois governos em 1572

Este Brasil, já não mais ligado umbilicalmente à Portugal, era demarcado, porém, por estágios civilizatórios bem distintos, na visão de seus principais pensadores: o Sul, mais branco e de clima moderado, próspero; e o Norte, mestiço e tropical, condenado à decadência.

O começo da República é marcado por uma grande revolta contra o Império, que se expressa num sentimento antiluso e numa aversão às populações saídas da escravidão. A República é pensada como o regime que deveria destruir os barbarismos luso-africanos e instaurar a civilização liberal ou positivista, cujos modelos vinham da Inglaterra ou da França, além das instituições americanas. Tanto liberais como positivistas se insurgem contra o português, mas aspiram a ser europeus, construindo para si a imagem de uma elite branca, aristocrática e transplantada da Europa. Olhavam com desprezo o povo do país, tentavam modernizar os seus costumes e suas cidades a partir de elementos culturais, projetos arquitetônicos e urbanísticos, elaborados em Paris ou Londres. Abominavam a mestiçagem que ameaçava destruir esta autoimagem. A imigração aparece não só como a grande saída para a questão do trabalho como para injetar civilização em nosso país e branquear a população. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 64)

A temática da mestiçagem, entretanto, explica Renato Ortiz (2005, p. 21), acaba por se revelar bastante inconsistente. Reflexo de um Estado que ainda não é. “O ideal nacional é, na verdade, uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da

sociedade brasileira. É, na cadeia da evolução social, que poderão ser eliminados os estigmas das ‘raças inferiores’”, pontua. Ao mesmo tempo em que celebrava a figura do mestiço – para ele, o personagem principal da história da cultura brasileira – Silvio Romero, por exemplo, como destaca Antonio Dimas (2009, p. 81-2), defendia e questionava as políticas de imigração, que garantiriam, em longo prazo, o branqueamento do brasileiro. Enquanto dizia que a tendência do elemento branco era predominar, alertava para o risco de independência das províncias do extremo sul, que, por conta do excedente tão expressivo de população europeia, corria o risco de, em dado momento, se descolar do Brasil.

Se o mito da mestiçagem é ambíguo é porque existem dificuldades concretas que impedem sua plena realização. A sociedade brasileira passa por um período de transição, o que significa que as teorias raciológicas, quando aplicadas ao Brasil, permitem aos intelectuais interpretar a realidade, mas não modificá-la. [...] A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofre mudanças profundas. O processo de urbanização e industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. Se o modernismo é considerado por muitos como um ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que, até então, se encontrava de maneira esparsa na sociedade. [...] Dentro deste quadro, as teorias raciológicas, tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil. (ORTIZ, 2005, p. 17)

Frente a tal contexto, Durval Muniz de Albuquerque Júnior põe em embate duas experiências de produção de regionalismo no panorama nacional. Um regionalismo antigo, do período entre os séculos XIX e XX, ligado às ideias naturalistas, que considerava as diferenças entre os espaços do país como um reflexo imediato da natureza, do meio e da raça. As nuances de clima, vegetação e perfil populacional, dentre outras, explicavam, pois, diferentes costumes, hábitos e até práticas sociais e políticas. A década de 1920, entretanto, viu nascer, segundo o autor, um novo regionalismo, um regionalismo modernista, onde o espaço perdia cada vez mais sua dimensão natural para assumir uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem.

O regionalismo antigo promove uma visão apartada de nação. Enquanto o regionalismo novo sinaliza para uma compreensão maior e mais integrada das diferenças regionais. Para fundamentar seu pensamento, Albuquerque Júnior (2001, p. 30) recorre à produção cultural dos dois momentos que contrapõe. E reforça: “As obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas de saber”.

Assim, de um lado, Durval Muniz de Albuquerque Júnior destaca o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909), publicado em 1906, no qual o escritor natural do Rio de Janeiro registra o episódio da Guerra de Canudos, em que em fica nítida a imagem de um Brasil legítimo

longe das influências estrangeiras da civilização litorânea. O sertão de Euclides remete à ideia de interior da nação, à alma brasileira, à essência do país, onde de fato estariam fincadas suas raízes. Já em *Abaporu*, tela de 1928 da artista paulista Tarsila do Amaral, o autor considera o fato de o cacto ser exposto como referência da realidade nacional, mesmo surgindo numa composição que nada tem a ver com a paisagem natural da caatinga onde é predominante. Enquanto o regionalismo antigo tensiona Brasis, o novo parece querer integrar todos eles.



Figura 7 *Abaporu* compõe atualmente o acervo do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, na Argentina

Para Gilberto Freyre (2015, p. 199), não resta dúvida que este movimento foi decisivo para despertar nos brasileiros uma nova consciência de Brasil, calcada na reação ao artificialismo acadêmico e na revolta contra o colonialismo estreito. O modernismo e regionalismo, segundo ele, proclamavam a necessidade de reconhecer atitudes e valores europeus e extraeuropeus no conjunto da cultura brasileira ainda em formação. Por força de tal pensamento, reconhece Freyre (2015, p. 200), é que se difundiu, no Recife, no correr da década de 1920, o Movimento Regionalista do Nordeste.

Opondo-se ao convencionalismo dominante no século XIX, quando os brasileiros sofisticados tanto se envergonhavam de seus melhores valores e tradições extraeuropeus, os líderes do movimento do Nordeste sustentavam que o Brasil devia conservar e desenvolver valores e tradições já harmonizados com as condições tropicais e com as condições de vida mestiça do Brasil, em vez de esquecê-los ou abandoná-los para reduzir a América Portuguesa a uma simples e passiva província cultural da Europa ou dos Estados Unidos. [...] Resistindo à ideia de que o progresso material e técnico deve ser tomado como a medida de grandeza do Brasil, os regionalistas brasileiros viam no amor à província, à região, ao município, à cidade ou à aldeia nativa condição básica para obras honestas, autênticas, genuinamente criadoras e não um fim estreito em si.

Ainda de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 24), é preciso que se compreenda que o discurso regionalista não é emitido a partir de uma região objetivamente exterior a si. É, na sua própria locução, que o discurso regional é encenado, produzido e pressuposto. “Antes de inventar o regionalismo, as regiões são produtos deste discurso”, afirma. O espaço não preexiste a uma dada sociedade. É através das práticas que estes recortes territoriais mantêm ou transformam suas identidades. As regiões são, acima de tudo, considera Albuquerque Júnior, fatos humanos, são pedaços de história.

Segundo Gilberto Freyre (2015, p. 102), o regionalismo nordestino, instaurado nos anos de 1920, se contrapunha tanto ao nacionalismo quanto ao universalismo ou cosmopolitismo. Ele, na verdade, acredita numa plena e estimuladora interação desses antagonismos, todos transitórios e artificiais, como observa. Para Freyre, o discurso regionalista é, por excelência, uma tentativa de contracolônização. “Uma região pode ser menos politicamente que uma nação. Mas, vitalmente e culturalmente, é mais do que uma nação; é mais fundamental que a nação como condição de vida e como meio de expressão ou de criação humana”, diz.

Simbolicamente, há, pelo menos, três episódios muito próximos responsáveis por fundar o Nordeste enquanto unidade no mapa nacional: em 5 de maio de 1924, é criado, no Recife, o Centro Regionalista do Nordeste; também na capital pernambucana, em lembrança do primeiro centenário do jornal *Diário de Pernambuco*, é publicado o *Livro do Nordeste*, em 1925; e, entre 7 e 11 de fevereiro de 1926, mais uma vez no Recife, é realizado o primeiro Congresso

Regionalista do Nordeste. Todos, diga-se, com a participação decisiva de Gilberto Freyre, que tratou de cunhar para as ações que arregimentaram a expressão “movimento regionalista, tradicionalista, e, a seu modo, modernista do Recife”.

A retomada das ideias regionalistas, no Recife dos anos 1920, vem de par com um sentimento tradicionalista entre setores bastante expressivos da intelectualidade local. Nada incomum nisso. Preocupações conservacionistas costumam lastrear iniciativas interessadas em registrar e dar relevo às cores e costumes locais. O que é pouco comum, no caso, e torna instigante essa proposta regionalista dos anos 1920, é que ela não se resumiu a ser uma reação conservadora. Se era tradicionalista, não deixou também de incorporar intenções modernistas. (TEIXEIRA, 2014, p. 135)

Desde muito jovem, Gilberto Freyre²³ (1900-1987) efetivamente influenciou um expressivo contingente de seguidores, interessados em consolidar seu projeto de lançar um novo olhar sobre as velhas tradições. Freyre se manteve como tal, influente e decisivo, por muitos anos. Já no início da década de 1920, Freyre antecipa convicções que vão ser muito caras entre os jovens artistas e intelectuais pernambucanos, como a defesa de uma aproximação desmedida com a gente do povo e a valorização da cultura que encontrava junto a esses segmentos.

Se há alguma coisa de seminal em meio à proposta regionalista, ela se deve ao fato de que não foi aquele movimento um tipo meramente reativo, não tomava as tradições e valores locais por natureza-morta. Não eram antiquários. A luta que empreenderam pela afirmação e valorização de seus costumes se dava numa perspectiva criativa. Se aquele era o solo em que queriam afundar suas raízes, o faziam com intenção nos frutos. (TEIXEIRA, 2014, p. 131)

Sobre o processo de consolidação do discurso regionalista do Nordeste, explica Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 75):

Para legitimar o recorte Nordeste, o primeiro trabalho feito pelo movimento cultural iniciado com o Congresso Regionalista de 1926, denominado de regionalista e tradicionalista, foi o de instituir uma origem para a região. Esta história regional retrospectiva busca dar à região um estatuto, ao mesmo tempo universal e histórico. Ela seria restituição de uma verdade num desenvolvimento histórico contínuo, em que as únicas discontinuidades seriam de ordem negativa: esquecimento, ilusão, ocultação. A região é inscrita num passado como uma promessa não realizada, ou não percebida; como um conjunto de indícios que já denunciavam sua existência ou a

²³ Sociólogo, ensaísta, desenhista, poeta e romancista, Gilberto de Mello Freyre é pernambucano nascido no Recife. Tendo concluído toda a sua alfabetização regular no Colégio Americano Gilreath, segue para os Estudos Unidos em 1918. Lá, forma-se bacharel em Artes pela Universidade de Baylor e ingressa na pós-graduação da Faculdade de Ciências Políticas da Universidade de Colúmbia, em Nova York, obtendo o grau de mestre em 1922. Retorna ao Brasil no ano seguinte, passando a colaborar no *Diário de Pernambuco*. Organiza em 1925 o livro que comemora o centenário da fundação do jornal, o *Livro do Nordeste*. Em 1933, publica *Casa-Grande & Senzala*, obra que inova na análise da formação da sociedade brasileira. O projeto tem continuidade em dois outros livros: *Sobrados e Mocambos*, de 1936, e *Ordem e Progresso*, de 1959. Em 1942, é preso após denunciar, em um artigo, atividades nazistas e racistas no Brasil. Eleito deputado federal em 1946, participa da Assembleia Constituinte, permanecendo na casa por apenas um mandato. Regionalismo e tradição compõem binômio fundamental para o pensamento de Freyre. Idealizou o *Manifesto Regionalista*, composto em 1926, mas editado apenas em 1952, no qual propõe que a literatura retrate o homem inserido em seu meio.

pronunciavam. Olha-se para o passado e alinha-se uma série de fatos, para demonstrar que a identidade regional já estava lá. Passa-se a falar de história do Nordeste, desde o século XVI, lançando para trás uma problemática regional e um recorte espacial, dado ao saber só no início do século XX.

Gilberto Freyre, por exemplo, vai defender que a região teria nascido antes da nação. O Nordeste seria, dessa forma, anterior ao Brasil. A consciência regional passa, pois, a decorrer de fatos históricos, como a chamada Insurreição Pernambucana, que culminou com o fim do domínio holandês; a Confederação do Equador, de 1824; ou até mesmo a atuação do jornal *Diário de Pernambuco*, o periódico mais antigo em circulação na América Latina, criado em 1825, ou a fundação da Faculdade de Direito de Olinda, uma das primeiras do país, em 1827. Como diz Albuquerque Júnior (2001, p. 77), a busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição, ou tradições, que religam os homens do presente a um passado, atribuindo sentido a existências cada vez mais sem significado.

“Por ‘tradição inventada’, entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”, argumentam Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2006, p. 9). Essencialmente, um processo de formalização e ritualização, uma tradição inventada precisa driblar a força corrosiva do tempo, referindo-se a um passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. O discurso do “movimento regionalista, tradicionalista, e, a seu modo, modernista do Recife” faz da história e da memória um meio de afirmação da identidade, da continuidade e da tradição nordestina.

Conforme observa Laima Mesgravis (2015, p. 106), a pressão regionalista sobre o passado do Nordeste impactou de maneira singular o olhar dos historiadores, aguçando extremos que depois viriam a se equilibrar. O trágico episódio da morte de Dom Pero Fernandes Sardinha (1495-1556), o primeiro bispo do Brasil, vítima de um naufrágio próximo da foz do rio Coruripe, na costa de Alagoas, aprisionado, morto e devorado por índios Caetés, serve como exemplo. Segundo conta, o bispo Sardinha tanto é lembrado pelo desapontamento que causou por não saber lidar com os índios, recusando-se a aceitar confissões através de intérpretes e a tolerar a nudez dos povos nativos, como também pelo fato de servir como justificativa para a primeira “guerra justa” ocorrida na Colônia. É que, anos mais tarde, em represália à morte do religioso português, Mem de Sá (1500-1572), terceiro Governador Geral do Brasil, cuja administração se deu entre os anos de 1558 e 1572, ordenou o massacre dos Caetés.

Também com relação ao domínio holandês, Laima Mesgravis (2015, p. 106-7) destaca que tanto há quem compreenda a luta contra os invasores como uma primeira manifestação de

consciência nacional, como há, também, aqueles que, contrários ao colonialismo português, tratam com deslumbre a presença holandesa, sobretudo durante o governo de Maurício de Nassau. Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 62), em pensamento semelhante, ponderam que há espaço no regionalismo tanto para o fato de Nassau ter ganho o codinome de “o brasileiro”, como também para a compreensão das batalhas de Guararapes, ocorridas em 1648 e 1649, como uma espécie de marco zero da criação da nação brasileira, ao menos nos termos e humores dos pernambucanos. Ainda como desdobramento da expulsão dos holandeses do Nordeste brasileiro, a chamada Guerra dos Mascates, de 1710 e 1711, reforça a tensão regionalista no desenvolvimento e organização da historiografia dos fatos nacionais.

Laima Mesgravis (2015, p. 126) afirma a importância do conflito no despertar de uma consciência maior dos problemas advindos da situação colonial. É em Pernambuco onde, pela primeira vez, fica patente uma insatisfação dos brasileiros à truculência da Coroa. Então, a aristocracia de Olinda, os senhores de engenho, os brasileiros, se insurgem contra os imigrantes portugueses radicados majoritariamente em Recife, os comerciantes, chamados de mascates, que, dentre outras coisas, decidiam sobre os preços do açúcar. Os comerciantes portugueses do Recife, por sua vez, alegavam que os senhores de engenho brasileiros pretendiam criar um governo autônomo. Laima Mesgravis questiona a leitura do episódio como uma manifestação de cunho nativista, preferindo falar em disputa de poder entre segmentos da elite daquele momento histórico. De todo modo, a vitória dos mascates, destaca a autora, sedimentou entre os pernambucanos um ressentimento com relação a Portugal e aos portugueses.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 79) explica que o discurso tradicionalista toma a história como o lugar da produção da memória, como valorização da reminiscência e do reconhecimento. Um meio, afirma, de os sujeitos do presente se reconhecerem nos fatos do passado. Enquanto tal, o Nordeste é, pois, uma reorganização discursiva e também artística – uma região, para se ver e dizer, precisa de arte, de uma expressão cultural, acredita Albuquerque Júnior (2001, p. 87) – de uma geração que compreendeu que pensar uma nova identidade para o lugar em que vivia era uma decorrência de pensar uma nova identidade para si própria.

Marco definitivo dessa engenharia simbólica, o *Livro do Nordeste* é descrito pelo próprio Gilberto Freyre (1979, p. 4) como um “thesouro de reminiscencias”. Em 1925, embora a geografia fosse outra – Freyre fala do Nordeste como um recorte de cinco ou seis estados, com o Maranhão, Sergipe e a Bahia não compondo esse quadro – a vida brasileira em geral e, em particular, a nordestina, ganham um esboço que exalta não só valores e características regionais, mas também o passado. Diferente das demais regiões do Brasil, o espírito nordestino tinha, dentre outras particularidades, o tempo a seu favor.

Do Nordeste ha decerto a fixar, no interesse comum de toda a tradição brasileira a memoria de um glorioso conjuncto de affirmações de brio e de energia constructora. Pode-se dizer que aqui se escreveu a sangue o sobrescripto ou endereço da nacionalidade brasileira. Avivou-se aqui o espirito hispanico, o sentimento catholico, no embate aspero com os hollandezes; aqui padres ideologos e senhores de engenho conspiram pela liberdade do Brasil numa revolução cheia de belleza moral; daqui nasceu a literatura brasileira no verbo quinhentista de Bento Teixeira Pinto²⁴ e do fidalgo Jorge de Albuquerque²⁵; daqui desabrocharam pelo Brasil sciencias e artes da Renascença, sob a protecção liberalmente principesca de Mauricio de Nassau; daqui Dom Frei Vital Maria Gonçalves de Oliveira²⁶, o Bispo de Olinda, levantou a voz, grande voz orthodoxa, na defêsa da Igreja de Jesus Christo e contra as usurpações do liberalismo tyrannico; aqui nasceu e desenvolveu-se, o gosto especulativo aguçado talvez pela natureza severa e acre do ‘agreste’, o homem que no Brasil mais dignidade deu ao esforço de pensar – Farias Brito²⁷; daqui partiram na voz seductora de Joaquim Nabuco²⁸, os mais bellos clamores contra a escravidão. E é no Nordeste, tão intimamente ligados aos começos da nacionalidade, que se refugia agora, como uma vez notou Oliveira Lima²⁹, ‘a alma do Brasil, manchada e irritada do crescente desapego a que assiste em outras partes do paiz, meio assambarcadas pelos estrangeiros, aquillo que representa o thesouro das nossas reminiscencias de patria, em seu agglomerado de trabalhos e glorias’. (FREYRE, 1979, p. 3-4)

Gilberto Freyre instaura um ponto de vista regional, nordestino, que vai assumir diferentes nuances da década de 1920 em diante, sendo revisitado, ora de maneira mais discreta ora com mais entusiasmo, por vários intelectuais e artistas. Freyre, como diria Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 78), é um construtor do Nordeste. Quiçá, o mais importante

²⁴ Poeta luso-brasileiro, Bento Teixeira Pinto (1561-1618) chega a ser tido como pernambucano por alguns estudiosos. É autor do poema épico *Prosopopeia*, publicado em 1601 em Lisboa, considerado o marco inicial do barroco na literatura brasileira.

²⁵ Português, Jorge Coelho de Albuquerque (1539-1596) é filho do militar Duarte Coelho Pereira (1485-1554), primeiro donatário da Capitania de Pernambuco. A ele, Bento Teixeira Pinto dedica a escrita de *Prosopopeia*. Tornou-se célebre por ter integrado o exército português na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, na qual o rei Dom Sebastião (1554-1578) foi vitimado, determinando uma nova crise na coroa portuguesa e instaurando o mito do Sebastianismo, na qual vários setores tanto em Portugal quanto nas colônias passaram a acreditar na possibilidade de o rei não ter morrido e voltar para recuperar o trono.

²⁶ Padre capuchinho, o pernambucano Antônio Gonçalves de Oliveira Júnior (1844-1878) foi o vigésimo bispo de Olinda. Teve participação expressiva na chamada Questão Religiosa, movimento ocorrido no Brasil na década de 1870 em que alguns religiosos católicos decidiram seguir os preceitos do Vaticano e não aceitar em seu seio a presença de membros da maçonaria, contrariando a Constituição do Brasil Império, que vinculava a Igreja Católica ao Estado.

²⁷ Cearense da cidade de São Benedito, Raimundo Farias Brito (1862-1917) formou-se pela tradicional Faculdade de Direito do Recife, tendo atuado como promotor de justiça no Ceará e no Pará. Autor de *A Filosofia como Atividade Permanente do Espírito Humano*, de 1895, *A Filosofia Moderna*, de 1899, e *Evolução e Relatividade*, de 1905, dentre outros, muda-se para o Rio de Janeiro, onde passa a lecionar no Colégio Pedro II. É considerado um dos mais expressivos nomes do pensamento filosófico no Brasil.

²⁸ Pernambucano nascido no Recife, o historiador Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (1849-1910) foi um dos mais influentes diplomatas brasileiros do período do Império. Formado pela Faculdade de Direito do Recife, muda-se para o Rio de Janeiro, sendo um dos mais influentes defensores de ideias como a abolição da escravidão e a separação entre Estado e Igreja Católica no Brasil. Como deputado, foi ferrenho abolicionista, tendo fundado a Sociedade Antiescravidão Brasileira. Foi membro da Academia Brasileira de Letras. Após a derrubada da monarquia, afasta-se da vida pública por algum tempo. Mais tarde, entre 1905 e 1910, serviria como embaixador nos Estados Unidos. Em 1908, recebe o título de doutor em Letras pela Universidade de Yale.

²⁹ Manuel de Oliveira Lima (1867-1928), pernambucano do Recife, foi escritor e embaixador brasileiro em diferentes países. Publicou numerosas obras de história, dentre elas: *Memória sobre o descobrimento do Brasil e Dom João VI no Brasil*. Membro fundador da Academia Brasileira de Letras, foi um destacado colecionador. Sua biblioteca particular, composta por 58 mil títulos, encontra-se hoje na Faculdade Católica de Washington, nos Estados Unidos, onde atuou como diplomata.

deles, pela longevidade de sua militância e influência. Não seria exagero, diante disso, considerar que o pernambucano inaugura uma poética, nos moldes como define Luigi Pareyson (2001, p. 10). Uma poética nordestina. De caráter normativo e regulador, a poética, para Pareyson, no campo da arte, tem a tarefa primeira de orientar a produção, estabelecendo um programa, uma retórica, traduzida em termos normativos e operativos.

Dito de outra forma, o Nordeste de Gilberto Freyre seria a manifestação normativa e operativa de uma poética. Um modelo, um padrão, a ser explorado, sempre que uma expressão regional desse recorte particular de Brasil precisasse vir à tona. O que quer que seja ou se pretenda nordestino, no panorama cultural brasileiro, pois, estabelece algum diálogo com o que pensou e praticou Gilberto Freyre. Ao sabor de inúmeras afinidades pessoais e intelectuais, Clarissa Diniz, Fernanda Peixoto, Jamille Barbosa e Leonardo Borges (2016, p. 11-2) atestam que Gilberto Freyre contagiou criativamente diferentes expressões sensíveis, conectadas não só com a maneira expandida com que ele compreendia as manifestações artísticas – considerando, por exemplo, entre as artes, a culinária e a moda – mas, em especial, com o seu pensamento social, antropológico e político.

1.2. Gênese da cena nordestina

Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 139) situa Gilberto Freyre como uma influência de grande expressividade para o teatro que, do Recife, finalmente, acabou por se assumir e se projetar como nordestino. São dele, por exemplo, teses do tipo: 1. No Nordeste, quem se aproxima do povo desce a raízes e a fontes, de cultura e de arte regionais; 2. A força de grandes expressões nordestinas da cultura ou do espírito brasileiro veio principalmente do contato que tiveram, quando meninos de engenho ou de cidade, ou já depois de homens feitos, com a gente do povo, com as tradições populares, com a plebe regional; 3. O mal do nosso teatro está em ter se desenvolvido como um divertimento simplesmente burguês ou só para burgueses ricos ou quase ricos; e 4. Não será tempo da gente brasileira mais simples ver a sua própria vida interpretada pelo teatro?

Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 64) atenta ainda para o fato de Gilberto Freyre ter se tornado uma espécie de “espírito da época” entre os pernambucanos da primeira metade do século XX. Conforme também registra Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 140), o próprio Gilberto Freyre afirma ter, no que diz respeito ao panorama teatral, sugerido a diferentes grupos que se tornassem o traço de união entre as artes populares do Nordeste e a gente burguesa que desconhece ou menospreza essa arte. Entretanto, não obteve sucesso

imediatamente. Daí, Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 66) se recusa a atribuir a Freyre a paternidade sobre a emergência do que viria a se configurar como um teatro nordestino, preferindo falar tão somente da presença de certos traços dos ideais regionalistas e modernistas que ele defendia na criação de diferentes gerações do teatro em Pernambuco que lhe sucederam.

Alagoano de berço, paraibano de sina, o dramaturgo Altimar Pimentel³⁰ (1969, p. 68), ao observar a relação entre o teatro e o Nordeste do Brasil, dava conta de duas possibilidades. Chegou a fazer distinção entre um “teatro nordestino” e um “teatro sobre o Nordeste”. Para defender sua tese, Pimentel cita, por exemplo, a cearense Rachel de Queiroz, que, em sua opinião, revelava-se uma autora do Nordeste, escrevendo sobre o Nordeste, mas, formalmente, sem qualquer característica do teatro nordestino. É de grande soma, pois, procurar compreender como se articula a produção desse conceito, como se define um “teatro nordestino”.

Não se trata de buscar, com precisão, uma verdadeira representação do teatro do Nordeste, tampouco uma representação do teatro pelo Nordeste e vice-versa, mas, sim, de tentar entender como tal ideia funciona dentro e fora de suas fronteiras. Paulo Vieira (2013, p. 205-6) explica que a origem do “teatro nordestino” – do modo como se convencionou entender tal produção – deve-se, acima de tudo, à vitória do que chama de uma “geração tardia”, que não participou diretamente dos movimentos regionalistas dos anos 1920 e 1930, mas que soube identificar justamente aí um vazio criativo que se obstinou a preencher.

De forma bastante sintética, Paulo Vieira sustenta que a dicotomia proposta por Altimar Pimentel decorre da vinculação da cena nordestina à tradição dos folguedos folclóricos. Sendo, pois, compreendido como “teatro nordestino”, o teatro do folclore. Melhor: o teatro que se apropria dos códigos do folclore para compor suas estruturas narrativas e também de encenação. No panorama da chamada cultura nordestina, o folclore, de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 78), pode ser compreendido como a expressão da mentalidade popular, a qual, por sua vez, seria expressão da mentalidade regional. O uso do elemento folclórico, observa, permitiria criar novas fórmulas, ressoando, no entanto, antigas maneiras de ver, dizer, agir e sentir. No Nordeste, o folclore constrói o novo enquanto nega sua novidade, estabelecendo um elo, uma pretensa continuidade, entre passado e presente.

³⁰ Jornalista, historiador, teatrólogo e folclorista, Altimar de Alencar Pimentel (1936-2008) é natural de Maceió, Alagoas, mas foi criado em João Pessoa, na Paraíba, onde notabilizou-se como artista e pesquisador, com vasta produção ligada à Universidade Federal da Paraíba. No teatro, entre as peças de sua autoria, destacam-se *Auto da Cobiça*, *Auto de Maria Mestra*, *Viva a Nau Catarineta*, *Lampião vai ao inferno buscar Maria Bonita*, *Coiteiros e Como nasce um cabra da peste*, adaptação da obra homônima do pernambucano Mário Souto Maior (1920-2001). Como folclorista, publicou ainda: *O Coco Praieiro – Uma Dança de Umbigada*, *O Diabo e Outras Entidades Míticas no Conto Popular*, *O Mundo Mágico de João Redondo*, *Saruã, lendas de árvores e plantas do Brasil*, *Sol e Chuva: ritos e tradições* e *Barca, Bois de Reis e Coco de Roda*, dentre outros.

Para Gerd A. Bornheim (1983, p. 27), a vantagem principal do recurso ao folclore pelo teatro está na possibilidade de vínculo que ele estabelece com bases tidas como populares e nacionais. Maria Helena Kühner (1975, p. 111), por sua vez, afirma que o folclore é a “expressão criativa e espontânea do que há de mais profundo no homem do povo”; diz também que o folclore é “o próprio envoltório de toda uma cultura nacional e nele encontram-se expressas as tradições históricas, o núcleo mesmo de nossa interação de raças e culturas” (KÜHNER, 1975, p. 84). Bornheim (1983, p. 31-2), no entanto, vê como paradoxal a busca de uma autenticidade originária na utilização da tradição folclórica pelo teatro, no sentido de que a presença de certos valores possa situar a realidade social de um determinado povo.

Uma coisa é o folclore em estado bruto, que se repete tal como surgiu no passado e que, bem ou mal, continua se mantendo vivo. E outra coisa bem diferente está naquilo que o teatro pode fazer com o folclore, servindo-se dele como ponto de partida para a instauração de um teatro popular. Esse teatro ‘supera’ o folclore em dois sentidos. Em primeiro lugar, procurando dar forma artística ao que não a tem ou só a tem de modo inferior, a fim de ampliar a força expressiva de um determinado conteúdo; e, em segundo lugar, trata-se de ‘trabalhar’ esses conteúdos do folclore de modo a inseri-los no contexto social contemporâneo. O objetivo último consiste, portanto, em mostrar a realidade humana no que ela é e no que pode vir a ser.

No cenário teatral nordestino, tal concepção, remonta, tanto segundo Altimar Pimentel quanto segundo Paulo Vieira, ao ano de 1946. Foi quando, na cidade do Recife, capital de Pernambuco, nomes como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna promoveram uma retomada do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Com o ingresso de Hermilo, o grupo de amadores criado em 1940 inaugura uma nova dinâmica cultural entre os pernambucanos. Quando de sua estreia como diretor do TEP³¹, em 13 abril de 1946, antes mesmo de o coletivo mostrar sua cena sobre um palco improvisado na biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, Hermilo Borba Filho desenvolve uma nova leitura de *Teatro, Arte do Povo*, manifesto apresentado originalmente em 28 de setembro de 1945, durante a II Semana de Cultura Nacional, realizada no Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, com o intuito de reforçar que aquele grupo de teatro tinha pretensões e preocupações além do próprio fazer teatral.

“Ao término desta leitura, Hermilo Borba Filho tinha encontrado seus atores e estes o seu diretor”, conta Joel Pontes (1966, p. 66), sobre o episódio de 1945. Até 1952, enquanto se manteve atuante, o Teatro do Estudante de Pernambuco promoveu encontros de artistas populares, patrocinou publicações de livros de alguns de seus integrantes, estimulou a escrita de novas dramaturgias, estabeleceu intercâmbios no Recife com personalidades do teatro como

³¹ O primeiro espetáculo assinado por Hermilo Borba Filho para o grupo foi composto por duas pequenas peças: *O Urso*, do russo Anton Tchekhov (1860-1904), e *O Segredo*, do espanhol Ramon J. Sender (1901-1982).

Zbigniew Ziembinski³² (1908-1978), Henriette Morineau³³ (1908-1990), Décio de Almeida Prado³⁴ (1917-2000) e Paschoal Carlos Magno³⁵ (1906-1980), além de difundir uma série de apresentações de espetáculos folclóricos, dando visibilidade a manifestações tradicionais, como o maracatu³⁶, por exemplo.

O título da fala de Hermilo Borba Filho, que introduz e pauta as ações do TEP, põe em cena um debate recorrente no panorama teatral. Uma coisa é falar em caráter popular do teatro e outra, bem diferente, é falar em caráter popular no teatro. Uma coisa é defender um teatro do povo e outra é defender um teatro para o povo. Gerd A. Bornheim (1983, p. 22), de imediato, contesta a ideia de que tais possibilidades sejam contrapostas tendo como parâmetro simplesmente o seu lugar de produção. Bornheim não só não reconhece a crítica de falta de autenticidade no pretense teatro popular desenvolvido por artistas não diretamente vindos das camadas mais populares da sociedade, como também condena o elogio ao popular como uma criação inocente e ingênua.

Como ele explica, a história do povo, nos termos com os quais o teatro tratou de problematizar, surge inicialmente com a Revolução Francesa, do final do século XVIII, e se aprofunda com a Revolução Industrial, do século XIX. A primeira abre a perspectiva da luta de classes, enquanto a segunda faz emergir a figura do proletariado. É quando o povo começa a adquirir novas feições. Gerd A. Bornheim (1983, p. 50), entretanto, observa que, nos cenários

³² Ator e diretor polonês, radicado no Brasil durante o período da segunda grande guerra, Zbigniew Marian Ziembinski é apontado como responsável pela introdução da encenação moderna no teatro nacional por conta da montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), em 1943, para o grupo carioca Os Comediantes. Na sua passagem pelo Recife, em 1949, Ziembinski ministra cursos e dirige os espetáculos *Nossa Cidade*, do autor norte-americano Thornton Wilder (1897-1975), *Pais e Filhos*, do irlandês Bernard Shaw (1856-1950), e *Esquina Perigosa*, do britânico J. B. Priestley (1894-1994), para o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Já no Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), encena *Além do Horizonte*, do também norte-americano Eugene O'Neill (1888-1953), e *Fim de Jornada*, do inglês Robert Sheriff (1896-1975).

³³ Atriz francesa, Henriette Fernande Zoé Morineau chega ao Brasil no início da década de 1930 e colabora com importantes companhias entre o Rio de Janeiro e São Paulo, a exemplo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro Oficina, ambos na capital paulista.

³⁴ Apontado como um dos mais influentes críticos de teatro do Brasil, Décio de Almeida Prado escreve para o jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1946 e 1968. Desenvolve, ainda, profícua carreira como professor, tendo sido, em 1948, um dos fundadores da Escola de Arte Dramática, posteriormente vinculada à Universidade de São Paulo.

³⁵ Ator, autor, diretor, Paschoal Carlos Magno é uma das personalidades de maior projeção no teatro brasileiro do século XX. Em 1938, funda, no Rio de Janeiro, o Teatro do Estudante do Brasil, grupo que introduz na cena nacional a figura e a função específica do diretor. Em 1952, inaugura o Teatro Duse, no Rio de Janeiro, com o qual projeta uma série de novos autores nacionais. Em 1958, começa a realizar o Festival Nacional de Teatros de Estudantes, que contribui decisivamente para projetar novos talentos. Também diplomata, tem suas atividades políticas e artísticas fortemente abaladas quando do golpe militar de 1964.

³⁶ “Grupo carnavalesco pernambucano, com pequena orquestra de percussão, tambores, chocalhos, gonguê (agogô dos candomblés baianos e das macumbas cariocas), percorre as ruas, cantando, dançando sem coreografia especial. Responde em coro ao tirador de loas, solista. Sempre foi composto por negros em sua maioria. É visível vestígio dos séquitos negros que acompanham os reis de congos, eleitos pelos escravos, para a coroação nas igrejas e posterior batuque no adro, homenageando a padroeira ou Nossa Senhora do Rosário. Perdida a tradição sagrada, o grupo convergiu para o carnaval, conservando elementos distintos de qualquer outro cordão na espécie. [...] O cortejo é o mais luxuoso, relativamente, entre os conjuntos pobres”. (CASCUDO, 1999, p. 552-3)

de subdesenvolvimento, é preciso que se considere uma extensão do conceito de povo para além das chamadas forças produtoras de riqueza. Há uma leva imensa de povo que, por uma série de questões, não produz, vivendo suas contradições à margem da sociedade. Eis aí onde Hermilo Borba Filho e os integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco vão situar o povo e os temas populares do Nordeste.



Figura 8 Hermilo Borba Filho, na noite de 13 de abril de 1946, proferindo leitura do manifesto que conduziria a ação do TEP

É Paschoal Carlos Magno, segundo Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 212) quem crava a expressão “teatro do Nordeste” – uma espécie de variação inaugural do que Altimar Pimentel posteriormente vai chamar de “teatro nordestino” – para dar conta do movimento articulado pelo TEP. A primeira referência, diz Carvalheira, data de 1948. Na leitura de Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 23):

Um rótulo, portanto, colocado por alguém de fora, alguém ‘do Sul’, talvez como modo de distinguir algo que lhe parecia dessemelhante. Uma classificação advinda, certamente com a melhor das intenções, de fora para dentro; e de pronto acatada, senão acalantada, pelos próprios rotulados, quiçá como estratégia de penetração nos espaços centrais da cultura nacional.

Principal liderança do Teatro do Estudante de Pernambuco, Hermilo Borba Filho, de acordo com Flávio Weinstein Teixeira (2014, p. 133), propunha uma ruptura com a prática teatral estabelecida até aquele momento entre os pernambucanos em pelo menos dois planos: o sóciopolítico e o estético. No sóciopolítico, a meta era superar em definitivo o que se considerava como “teatro burguês”. Já no estético, era preciso recriar a linguagem teatral, encontrar uma nova referência de expressão cênica. Resume Weinstein Teixeira:

A um teatro voltado para o desfrute e fruição de assistência seleta e refinada, um que queria dirigir-se para um povo rústico e deseducado; a um teatro que requeria uma casa de espetáculos elegante, um que demandava a praça; a um que cultivava os valores acomodados e a confortável e hipócrita moralidade burguesa, um que protesta contra a fraude e mistificação [...] A um que quer representar as inquietações universais da condição humana, um outro que quer falar dos dramas e tragédias cotidianas dos humildes. [...] A um teatro de elite, um teatro popular.

Gerd A. Bornheim (1983, p. 36), ao formular a tese de uma cena dividida, opõe justamente esses mesmos extremos: de um lado, um teatro de elite, burguês; do outro, um teatro popular. A diferença entre ambos está no que ele trata como “consciência crítica”, uma responsabilidade artística que compromete o teatro popular com a missão de devolver ao espectador sua própria realidade. Mais do que adotar um conjunto específico de temas, o teatro para se fazer popular precisa assumir, segundo Bornheim, o ponto de vista do povo, já que o teatro burguês representa, no seu entendimento, a ideologia das classes dominantes.

A emergência de um teatro popular coincide, pois, com uma mística das origens, de acordo com o autor. Assim, o teatro de cunho eminentemente popular passa a ser considerado sinônimo de um teatro de raiz, assumindo em alguns casos a condição de metáfora de um teatro nacional. Considerando a provocação de Hermilo Borba Filho para o Teatro do Estudante, tal mística tinha uma dimensão ainda mais específica. A grande preocupação do TEP estava em afirmar valores que dessem conta do Nordeste brasileiro. O povo com quem o TEP se compromete em cena e fora de cena é o povo nordestino.

Apesar da pouca idade, ainda não havia chegado aos 30 anos, Hermilo Borba Filho, quando passa a compor o Teatro do Estudante de Pernambuco, tinha já uma experiência teatral considerável. Ainda em Palmares, sua cidade natal, distante cerca de 100 quilômetros da capital, havia interagido com artistas locais. Em 1936, muda-se para o Recife com o objetivo de concluir seus estudos, mas logo reencontra os palcos. Na capital, passa pelo Grupo Gente Nossa, proposta de elenco permanente, instituído em 1931, ligado ao tradicional Teatro Santa Isabel³⁷, e também pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), braço amador do Gente Nossa, criado em 1941. Logo em seus

³⁷ Inaugurado em 18 de maio de 1850, em estilo neoclássico e com capacidade para 570 espectadores, o Teatro Santa Isabel é considerado, desde então, a principal casa de espetáculos de Pernambuco.

primeiros anos de atividade, como destaca Décio de Almeida Prado (2003a, p. 78), o TAP torna-se referência da cena pernambucana, “num exemplo único de junção entre o desinteresse amador e as responsabilidades econômicas do profissionalismo”.

Mesmo sem abandonar o viés de ecletismo de sua produção, nem tampouco renegando o regime de temporadas esporádicas, diz Almeida Prado, deve-se aos Amadores a introdução do teatro moderno em Pernambuco. No entanto, ao passo que eliminava recursos de um teatro antigo, como o uso do ponto³⁸, incrementava o desenvolvimento dos cenários e abria espaço para ao exercício do encenador, o TAP, no entendimento de Flávio Weinstein Teixeira (2002, p. 255-6), seguia comprometido com o propósito de divertir as elites.

Havia, a refreá-lo, a permanência de uma convicção que se mostrou ser central em termos de nortear as escolhas do grupo: de que os valores socialmente bem-comportados, de irreprochável moralidade cristã, com que se distinguiu a ‘boa sociedade’, não podiam ser questionados. Definitivamente, nada que chocasse ou provocasse algum desassossego a seu público podia vir à cena. Nada de ousadia, nada de vanguardismos. Seguramente, este renitente conservadorismo findou por constituir-se no maior obstáculo à renovação por parte do TAP. Refém das implicações daí decorrentes, esvazia-se gradativamente de qualquer impulso renovador, servindo cada vez menos como veículo para a mudança do teatro. [...] É a isso que o Teatro do Estudante de Pernambuco vem responder.

Embora tenha reencontrado o Teatro de Amadores anos mais tarde³⁹, o ingresso de Hermilo Borba Filho no Teatro do Estudante é, também para Décio de Almeida Prado, uma reação de oposição. No Recife da década de 1940, o TEP é, pois, uma espécie de anti-TAP. A um só tempo, Hermilo pauta uma reforma do fazer teatral vigente e, com isso ou para isso, instaura um conjunto de preocupações que acabam por reorientar o entendimento do que seria o Nordeste e o próprio teatro nordestino.

Com o TEP, como diria Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 23), ele promove uma nova distribuição espacial dos sentidos. Nova, pelo menos, no que diz respeito ao pensamento teatral. É Hermilo Borba Filho, por exemplo, quem vai inicialmente afirmar o Nordeste como um drama de primeira grandeza. É também Hermilo Borba Filho quem vai elencar uma matéria dramática eminentemente nordestina a partir de episódios como a seca e o

³⁸ “Figura imprescindível nas companhias dramáticas brasileiras do século XIX e primeira metade do século XX, o ponto era um funcionário que exercia uma função importante durante a realização do espetáculo. Colocado na pequena caixa semicircular embutida na parte central do proscênio, fechado para o público, mas aberta para o palco, auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória ou pouca familiaridade com o texto. [...] A necessidade do ponto explica-se pelo fato de as companhias dramáticas terem grande rotatividade de peças em cartaz. [...] Lembre-se ainda que recebiam apenas o texto que deveriam memorizar e as deixas daqueles com quem contracenavam”. (GUINSBURG; FARIA; ALVES DE LIMA, 2006, p. 246)

³⁹ Hermilo Borba Filho é contratado pelo TAP como encenador em 1958. Então, assina as montagens *Seis personagens à procura de um autor*, do italiano Luigi Pirandello (1867-1936), e *Onde canta o sabiá*, do brasileiro Gastão Tojeiro (1880-1965).

cangaço⁴⁰, dentre outros. E faz isso propondo que o teatro percorra um caminho já trilhado anteriormente pela literatura de nomes como os paraibanos José Lins do Rego (1901-1957), autor de *Menino de engenho*, de 1932, e José Américo de Almeida (1887-1980), de *A Bagaceira*, de 1928, obra que inaugura o romance social nordestino, e o baiano Jorge Amado (1912-2001), de *O país do carnaval*, de 1931.

Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 49):

A escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste, se faz em meio a uma multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região. [...] A imagem da região precisa, portanto, ser reelaborada seguindo estratégias variadas, sendo, portanto, móvel. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui* (grifo original). [...] O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestava historicamente, em relação a uma dada área do país.

Ao contrário de Paulo Vieira (2013, p. 205-6), entretanto, que fala na expressão de uma “geração tardia”, Flávio Weinstein Teixeira (2014, p. 137) conecta o teatro que se firma no Nordeste na década de 1940 e o regionalismo que marcou esse mesmo cenário cultural nas décadas anteriores numa outra perspectiva.

Não se tratava de uma tardia revivescência de ideias gastas. Na segunda metade dos anos 1940, qualquer movimento em direção a despojar-se do que havia de exterior e ilegítimo, em busca da rocha bruta que fundava a identidade cultural regional, só fazia sentido se esse núcleo fosse compatível com a tônica social do romance dos anos 1930. É preciso que se perceba que esta leitura regionalista da proposta modernista não estava oferecendo tão somente a possibilidade de se recompor a altivez e os brios daqueles que se sentiam apequenados, ela tinha um alcance maior. Em sua lógica, estava embutida a convicção de que a originalidade, a autenticidade que a caracterizava, era de tal sorte que algo de verdadeiramente novo daí surgiria.

A grande conquista da proposta de Hermilo Borba Filho e de seus companheiros de cena, para Weinstein Teixeira, resultaria do trabalho de assimilar os processos de expressão que eram constitutivos dos espetáculos, folguedos, brincadeiras e autos populares, para assim revolucionar a linguagem cênica. Não bastava falar do povo. Tampouco, era suficiente falar ao povo. Era preciso ir além e descobrir uma nova criatividade que brotasse do modo propriamente popular de compor cenas. Só, então, quando tivessem radicalmente modificado seus processos de criação teatral – ao tomar por escola o que antes era tido por tosco e inculto – é que se teria

⁴⁰ Fenômeno do banditismo brasileiro, muito característico do Nordeste, no qual grupos armados faziam valer leis à revelia do Estado. Há registros de levadas de cangaceiros pelo interior da Bahia na segunda metade do século XIX. Os bandos seguiram atuantes até o período do chamado Estado Novo, entre os anos de 1937 e 1945, quando o presidente Getúlio Vargas (1882-1954), incluiu os cangaceiros entre os grupos extremistas e determinou a morte de todos os que não se rendessem. O bando de Lampião, por exemplo, foi todo dizimado em 28 de julho de 1938 pelas forças oficiais. Lampião (1898-1938), Maria Bonita (1911-1938) e outros nove cangaceiros assassinados na emboscada foram decolados e suas cabeças expostas pelo interior Nordeste.

realmente criado uma nova linguagem. Eis aí o grande diferencial do que vinha pregar o Teatro do Estudante de Pernambuco frente aos programas dos anos 1920 e 1930.

Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 59) atribui a Hermilo Borba Filho mais um pioneirismo: teria sido ele “o primeiro a considerar esses brinquedos do povo mais do que simples folguedos”. Hermilo, aliás, nem gostava de falar de folguedo – uma palavra antipática, segundo ele, que não traduzia fielmente o espírito das representações populares (BORBA FILHO, 1966, p.14). Ele preferia definir o que via nas apresentações de bumba-meu-boi⁴¹ e mamulengo⁴², dentre outras artes do povo, como “espetáculos dramáticos populares”. Um repertório que, ainda de acordo com Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 61), embora guardasse uma riqueza expressiva facilmente identificável, terminava por ser afetado pela extrema pobreza da região. Não à toa, anos depois, Néelson de Araújo (1982, p. 11) vai classificar como “teatro do pobre” esse mesmo conjunto.

Para Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 48), uma das primeiras consequências do que ele chama de vínculo visceral do Teatro do Estudante com o romance regionalista é a aposta do grupo na afirmação de novos autores, “poetas dramáticos, que, fiéis a um espírito popular e a um modo de ser nordestino, apresentam ‘os assuntos do povo’ nessa mesma perspectiva, dando-lhes, porém, tratamento universal”. Uma das teses de Hermilo Borba Filho (1947, p. 9), vale lembrar, é que, no teatro, um assunto exclusivamente nacional, quando bem tratado, torna-se universal. É assim que, logo em seu primeiro ano à frente do TEP, num diálogo permanente com Paschoal Carlos Magno, Hermilo lança o primeiro, e único, Concurso de Peças do Teatro do Estudante, visando contribuir “para o maior enriquecimento da literatura teatral brasileira”. Entre as exigências do regulamento, Carvalheira (1986, p. 154) chama atenção para o perfil de autor que se perseguia: “Os autores deverão pensar alto e livremente, apresentando de preferência, os problemas brasileiros, através de problemas e situações, sem medo ou vergonha deles e aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil”.

⁴¹ “Folguedo brasileiro de maior significação estética e social. Exibe-se de meados de novembro à noite de Reis, 6 de janeiro, pertencendo ao ciclo do Natal e sua presença no carnaval é reprovada pelos tradicionalistas. Apresenta-se em terreiro livre. [...] A mais antiga menção é do padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852) no seu periódico *O Carapuceiro*, de 11 de janeiro de 1840, no Recife. [...] O Nordeste deve ter sido sede de formação e de conforto. [...] O auto, como existe no Brasil, não ocorre em paragem alguma do mundo. [...] O bumba-meu-boi é um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetuosa e social. [...] O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no bumba-meu-boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso”. (CASCUDO, 1999, p. 192-6)

⁴² “Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e de atualidade. [...] O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Os mamulengos entre nós são o que os franceses chamam de *marionette* ou *polichinelli*”. (CASCUDO, 1999, p. 543)

Divulgado originalmente em setembro de 1946, o resultado do concurso só viria a ser conhecido em janeiro de 1948. A comissão julgadora, presidida por ninguém menos que Gilberto Freyre, já consagrado, e composta ainda pelo próprio Hermilo e, curiosamente, pelo diretor do TAP, Valdemar de Oliveira⁴³ (1900-1977), dentre outros, apontou em primeiro lugar *Uma mulher vestida de Sol*, de Ariano Suassuna. Completavam a lista de premiados: em segundo lugar, José de Moraes Pinho, pelo texto *O poço*; e, empatados na terceira colocação, Vanildo Campos Bezerra Cavalcanti (1919-1988), por *Primavera*, e José Ruy Barbosa, por *A volante*. Uma curiosidade é que o TEP não se ocupou de montar nenhum dos textos, o que reforça a ideia de que, nessa fase inicial, o interesse do grupo estava mais localizado em compor um repertório do que propriamente em encenar dramaturgias afinadas com seus valores.

Hemilo Borba Filho (1964, p. 68), no entanto, era defensor de um autor que, “antes construa uma peça para a cena do que para as prateleiras de sua biblioteca”. Nesse sentido, a aproximação do Teatro do Estudante de Pernambuco com a literatura, mais especificamente com o romance regionalista, aponta para o que o que Gerd A. Bornheim (1983, p. 93) tem como o fortalecimento da apropriação das bases da filosofia do realismo francês pelo teatro nacional. Exercício criativo que, segundo ele, ganha mais evidência no correr da primeira metade do século XX. Em certa medida, o que Hermilo Borba Filho queria da literatura para compor o seu teatro eram os mecanismos de construir uma cena impregnada de realidade, uma realidade crua e sem retoques. Hermilo queria um teatro que tivesse a mesma força e o mesmo vínculo com a realidade, com a realidade do Nordeste, que encontrou no romance de 1930.

Em paralelo ao seu empenho em prol da renovação da literatura dramática brasileira, preconizando uma dramaturgia que fosse capaz de absorver, tanto na forma quanto no conteúdo, aspectos profundos da cultura nacional e, mais especificamente, da cultura nordestina, Hermilo Borba Filho demonstrou grande preocupação com o campo da encenação, desenvolvendo uma aproximação do teatro erudito, com o qual havia sido iniciado, com os espetáculos populares da região. Já em outubro de 1947, por exemplo, enquanto ainda corria o concurso de peças teatrais, o Teatro do Estudante de Pernambuco, sob sua coordenação, realiza a primeira mesa-redonda sobre formas populares de representação.

⁴³ Diretor, autor, tradutor, compositor, arranjador, regente, crítico, ator e cenógrafo, Valdemar de Oliveira é natural do Recife. Entre 1917 e 1922, cursa a Faculdade de Medicina da Bahia, em Salvador. Nessa época, começa a atuar na imprensa como crítico de arte. De volta ao Recife, continua a escrever para diversos jornais, mas é no *Jornal do Commercio* que se populariza, com coluna periódica publicada entre 1934 e 1970. Pouco tempo depois, troca definitivamente o consultório pelo magistério. Foi professor da Faculdade de Medicina do Recife e ocupou diferentes cargos públicos ligados à saúde. Entra para a Academia Pernambucana de Letras em 1936 e assume a presidência da instituição entre 1949 e 1961. Cria a Sociedade de Cultura Musical em 1925, entidade por ele dirigida no período de 1945 a 1977. Entre 1939 e 1950, dirige o tradicional Teatro Santa Isabel. Inspirado pelo grupo carioca Os Comediantes, funda em 1941 o Teatro de Amadores de Pernambuco.

Para a estreia, foi programada uma fala do poeta e folclorista Ascenso Ferreira⁴⁴ (1895-1965). A mediação daquela atividade ficou a cargo do bonequeiro Januário de Oliveira⁴⁵ (1910-1977) e do cordelista João Martins de Athayde⁴⁶ (1880-1959), dentre outros artistas populares. Alardeada com grande ineditismo, a iniciativa parecia interessada em respaldar um teatro que, na prática, o TEP já vinha procurando exercitar: um teatro contemporâneo, profundamente inspirado nas tradições populares nordestinas. Naquele mesmo 1947, vale destacar, os estudantes passam a ter no teatro de bonecos de Mestre Ginu uma grande referência, encenando com ele o espetáculo *O amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, farsa do dramaturgo espanhol Federico García Lorca. A parceria, que não chegou a ser apresentada ao público, funda o Departamento de Bonecos do Teatro do Estudante de Pernambuco, cuja direção fica a cargo do artista plástico pernambucano Aloisio Magalhães⁴⁷ (1927-1982).

Apesar do desejo de romper com a lógica do ecletismo no repertório a ser apresentado ao público, tão comum aos grupos atuantes no período em que surge, e da obstinação em dar vazão à dramaturgia de novos autores, comprometidos com temas e valores do Nordeste, o TEP não foi propriamente exitoso em seu programa. É surpreendente a quantidade de textos estrangeiros que leva aos palcos um grupo cuja vocação maior era valorizar a cultura local, quer nacional ou regional. É também curioso que o Teatro do Estudante de Pernambuco tenha rompido seu pacto com o chamado teatro moderno e encenado tragédias de Sófocles (497-406 a.C.) e William Shakespeare (1564-1616) com o requinte de detalhes que o teatro tradicional, ou burguês, como chamava Hermilo Borba Filho, vinha comumente experimentando.

⁴⁴ Poeta, pernambucano de Palmares, Ascenso Carneiro Gonçalves Ferreira muda-se para o Recife na década de 1920, onde participou com destaque dos movimentos modernistas da década de 1920 com uma literatura de forte cunho regional. Em 1927, publica seu primeiro livro, *Catimbó*. Em 1941, lança *Cana caiana* e, em 1951, *Xenhenhém*, incorporado à edição especial de *Poemas*, que foi o primeiro livro lançado no Brasil apresentando em conjunto um disco com as poesias recitadas pelo seu autor.

⁴⁵ Nascido no Recife, conhecido ainda como Mestre Ginu ou Cheiroso, por também vender perfumes nas feiras livres, Januário de Oliveira é um dos mais celebrados nomes da arte do mamulengo em Pernambuco, criador de personagens bastante populares, como o Cabo 70 e o Professor Tiridá. Suas apresentações na Praça da Mustardinha, no bairro da periferia do Recife onde sempre residiu, reuniam grande público. Iniciou-se na arte do mamulengo com Mestre Babau, de quem foi ajudante. Seus filhos, Arionaldo José de Oliveira, o Capitão Jatobá, e Natanael Oliveira, o Capitão Anastácio, deram prosseguimento à tradição dos mamulengo após sua morte em 1977.

⁴⁶ Paraibano da cidade de Ingá do Bacamarte, muito jovem radicado no Recife, João Martins de Athayde publicou seu primeiro folheto em 1908, *Um preto e um branco apurando qualidades*. Foi um dos mais influentes editores de cordel. Em 1909, funda sua própria tipografia e notabiliza-se como o principal responsável por difundir a literatura popular no Nordeste brasileiro. Em 1950, vendeu a tipografia e os direitos de edição ao poeta alagoano José Bernardo da Silva (1901-1971), então já radicado Juazeiro de Norte, no Ceará, proprietário da *Tipografia São Francisco*, que passou a ser o maior centro editorial de folhetos de cordel do Brasil.

⁴⁷ Pintor, designer, gravador, cenógrafo, figurinista nascido no Recife, Aloísio Sérgio Barbosa de Magalhães foi aluno da tradicional Faculdade de Direito, no final da década de 1940. No Teatro do Estudante de Pernambuco, atuou como cenógrafo e figurinista. É um dos pioneiros no Brasil no desenvolvimento de projetos na área da comunicação visual. Em 1979, foi nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, no ano seguinte, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória.



Figura 9 Aloísio Magalhães (à esquerda), com Hermilo Borba Filho (de branco) e Ariano Suassuna em ensaio de 1947

De todo modo, relativizando as dificuldades estruturais que encontraram, é mérito do TEP ter pautado o teatro por um conjunto de interesses até então pouco expressivos. É fato que Hermilo Borba Filho e os demais estudantes formularam uma cartilha que nem eles mesmos foram capazes de seguir à risca. É fato, também, que essa cartilha estabelece uma nova orientação e um novo sentido ao teatro desenvolvido no Nordeste do Brasil, forjando, inclusive, o entendimento que o teatro nordestino passaria a ter. Com o Teatro do Estudante de Pernambuco, o teatro do Nordeste ganha um contorno próprio, assume temas e formas. O Teatro do Estudante de Pernambuco cria, pois, um teatro para o Nordeste, afirmando como teatral uma série de manifestações tradicionais da região. Com isso, garantia a existência não só de um teatro nordestino, mas, sim, do próprio Nordeste.

1.3. Em busca da “alma do povo”

O que nasceu com o Teatro do Estudante de Pernambuco eclode anos mais tarde no Teatro Popular do Nordeste (TPN). “Somos o mesmo grupo”, sustentava Hermilo Borba Filho (1981, p. 83), grande inspirador e esteio entre os artistas envolvidos nos dois coletivos. Luiz

Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 23), porém, vê o TEP como a realização de “um teatro deliberadamente amador”, ao passo que o TPN já representava uma “tentativa mais radical e completa de se implantar, no Recife, um profissionalismo de elevado nível artístico”. De todo modo, tanto do ponto de vista criativo, quanto no que tange às tensões da cena pernambucana do período em questão, observa Alexandre Figueirôa (2003, p. 91), o TPN guardava fortes vínculos com o seu antecessor. A companhia foi anunciada como reação a um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a realidade. Permanecia, pois, a peleja entre Hermilo e os seus entusiasmados seguidores contra o elenco do Teatro de Amadores de Pernambuco⁴⁸.

Permanecia, também, a afirmação de um teatro, a um só tempo, nordestino e popular, no qual o povo pudesse se reconhecer. “O teatro precisa conquistar a alma do povo”, dizia Hermilo Borba Filho (1947, p. 10). Flávio Weinstein Teixeira (2007, p. 142) destaca que o legado do TEP foi inversamente proporcional à sua trajetória. Se, em termos temporais, o grupo teve vida breve, sua influência se afirmou claramente nas décadas seguintes e, de certo maneira, ainda hoje reverbera. Em especial, pelo chamamento que fez por firmar os valores e práticas culturais próprias do Nordeste, realçando o que singularizava a região, o que a distinguia frente às demais, dadas a sua riqueza e a sua variedade.

Para Teixeira, o que o surgimento do TPN deixa claro é que o programa estético de 1946 ainda estava a reclamar atenção e merecia ser cumprido. Em outras palavras, o Teatro Popular do Nordeste surge para dar conta do que o Teatro do Estudante de Pernambuco tinha anunciado, e não realizado a contento. O que o TEP traz de contribuição decisiva ao TPN, observa o autor, é a sua resoluta opção por encontrar um modelo regional e, por assim dizer, nacional de expressão cênica, calcado, sobretudo, nas fontes populares.

Aderir a uma prática de teatro popular, no panorama em questão, era, como considera Stuart Hall (2006, p. 232), adentrar o “terreno sobre o qual as transformações são operadas”. A cultura popular, para Hall, é constituída por tradições e práticas populares e pela forma como essas se processam em tensão permanente com a cultura hegemônica. Nessa perspectiva, ela não se resume à tradição e ao folclore, nem ao que mais se consome ou vende; não se define por seu conteúdo, nem por qualquer espécie de programa político pré-existente.

⁴⁸ A reação ao domínio do TAP, liderado pela família Oliveira, tinha, como explica Alexandre Figueirôa (2003, p. 91) razões muito objetivas: Alfredo de Oliveira administrava o Teatro Santa Isabel e o Teatro do Parque e ainda assinava a seção de espetáculos do jornal *Diário da Noite*, Valdemar de Oliveira era o representante em Pernambuco da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e o responsável pela coluna de artes do *Jornal do Commercio* e Valter de Oliveira era o diretor do Teatro do Departamento de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação do Governo do Estado. “Dependia-se, assim, dos Oliveira para conseguir pauta no teatro, pedir licença para uma peça e ainda para ter bom relacionamento com a crítica teatral; subordinação que incomodava os participantes do TPN e de outros grupos”, pontua.

A importância da cultura popular reside no fato de ela ser um terreno de luta pelo poder, de consentimento e resistências populares. Abarcando, assim, elementos da cultura de massa, da cultura tradicional e das práticas contemporâneas de produção e consumo culturais. Gerd A. Bornheim (1983, p. 36) compartilha entendimento semelhante. Ele afirma que, para compreender o popular, é preciso, antes de tudo, considerar uma ruptura com uma lógica burguesa, possibilitando uma nova mentalidade e, conseqüentemente, novas exigências, novos problemas e novas produções culturais.

Também Michel de Certeau (2003, p. 78) compreende a cultura popular a partir de sua potência questionadora dos poderes aparentemente absolutos. Ao comentar, por exemplo, a religiosidade popular do Brasil – o que, sem dúvida, acaba sendo válido para um teatro de mesmo cunho –, Certeau destaca que o popular é capaz de desfazer a fatalidade da ordem estabelecida. De posse de um quadro de referências, muitas vezes impostas, a experiência popular reemprega, propõe e articula novos usos como que a contestar as hierarquias do poder e do saber. “O uso do popular modifica-lhe o funcionamento”, diz.

Com isso, o catolicismo popular produziria seus milagres, independente do aval das autoridades civis e religiosas. Por extensão, é possível pensar na teatralidade popular funcionando numa lógica que não segue à risca os fundamentos legitimados por um teatro oficial. Mesmo quando opera sobre um repertório clássico, Gerd A. Bornheim (1983, p. 37) sustenta que o grande legado do teatro popular está na capacidade de promover modificações, adaptando inflexões críticas quer no plano das dramaturgias, quer das encenações, tendo em vista que o popular no teatro é, sobretudo, uma questão de enfoque, e, não, de temas.

Desde o discurso articulado para o TEP, Hermilo Borba Filho, quando evocava um teatro popular, tinha a consciência de que atuava em diversas frentes. Havia uma preocupação de fundo, quase uma obsessão, que era se aproximar do povo.

O que o Teatro do Estudante pretende é realizar a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por sua natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro. (BORBA FILHO, 1947, p. 5).

Hermilo sonhava com um teatro que respirasse a plenos pulmões, que encontrasse as praças, as feiras livres, os pátios das fábricas. “O teatro brasileiro tem vivido fechado nas casas de espetáculos, caro, inacessível ao bolso da maioria”, reclamava (BORBA FILHO, 1947, p. 5). Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 144) destaca que, tentando cumprir o propósito de levar o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro, Hermilo Borba Filho e os artistas

organizados inicialmente no TEP procuraram esse público preferencial em locais como centros operários, hospitais, asilos e penitenciárias. Atingindo, dessa maneira, territórios periféricos da cidade do Recife, contribuindo decisivamente para descentralizar a atividade teatral entre os pernambucanos, então resumida quase que exclusivamente ao Teatro Santa Isabel.

No tocante à questão da gestão da política teatral e suas inserções com a comunidade, Gerd A. Bornheim (1983, p. 12), no entanto, adverte:

A solução seria aumentar o número de casas de espetáculo, baratear os ingressos, levar companhias de teatro para a periferia das grandes cidades e para o interior. Mas essa política teatral deixa o nosso problema incólume, pois o que se questiona é o próprio conteúdo da arte, o esvaziamento progressivo de um tipo de espetáculo feito sob medida para um tipo de público – o burguês – e que está embasado em toda uma aparelhagem, desde a arquitetura teatral. [...] Um novo teatro não poderia alicerçar-se na mera renovação formal, mas teria que atacar o próprio conteúdo, o fundo da realidade posta em cena, e reinventar a linguagem teatral em todos os seus níveis.

Questões muito específicas do panorama social e artístico imprimiram ao teatro popular uma leitura singular no contexto nacional. Robson Corrêa de Camargo (1992, p. 151) destaca que o teatro, como diversão para os estratos inferiores, teve seu principal desenvolvimento na segunda metade do século XIX, quando, com o crescimento acelerado da industrialização e da urbanização de grandes massas, começam a ser desenvolvidas formas de diversão e entretenimento para esse público. Assim, explica, aparecem o Music Hall, nos bairros proletários de Londres, o Vaudeville, o Café-Concerto e o Cabaret na França, onde o drama se junta à mímica, aos prestidigitadores, aos números musicais, às canções patrióticas e sentimentais, aos números cômicos, aos trechos de ópera e atos variados, compondo o que chama de festas-espetáculos.

No Brasil, a intenção de incrementar a frequência de espectadores nas plateias, ainda segundo Robson Corrêa de Camargo (1992, p. 162-3), esbarrava no viés empresarial das companhias, muito embora algumas delas carregassem o peso do popular em suas alcunhas, como fez Maria Della Costa⁴⁹ (1926-2015) em seu Teatro Popular de Arte (TPA), por exemplo, que nunca rompeu com a prática das bilheterias. “Como trupes profissionais e empresas privadas, cobravam ingressos, o que por certo afastava a grande maioria”, observa. A opção pelas massas, no panorama teatral brasileiro, não garantiu o fortalecimento de uma teatralidade que se firmasse como popular.

⁴⁹ Nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Gentile Maria Marchioro Della Costa muda-se para o Rio de Janeiro na década de 1940, onde trabalha como modelo, conquistando o título de primeira manequim do país. Em 1944, estreia no teatro em *A Moreninha*, a convite de Bibi Ferreira. Em parceria com o ator e mais tarde produtor paulista Sandro Polloni (1921-1995), também seu marido, funda, em 1948, a companhia Teatro Popular de Arte. Em 1955, o grupo adquire sede própria em São Paulo, onde mantém-se atuante até 1974, e passa a ser chamado de Companhia Maria Della Costa. É considerada como a primeira companhia teatral moderna estável do Brasil.

No entendimento de Hermilo Borba Filho, não era direito fazer do teatro um ganha-pão. Para tanto, já no TEP, ele era um entusiasta da gratuidade das apresentações. Hermilo, entretanto, tinha convicção de que, aproximar o povo do teatro, não seria possível meramente ampliando e facilitando a oferta de espetáculos. Era preciso algo mais:

O teatro é uma arte essencialmente popular e como tal deve ser construído em termos de aceitação popular. Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir. A elite entende perfeitamente o pensamento de um Strindberg⁵⁰, de um Pirandello, de um Lenormand⁵¹. Mas o povo em geral – alma e sangue de uma nação – a quem a arte deve ser essencialmente dirigida, talvez por falta de preparação ainda fique indiferente. [...] O teatro brasileiro deve atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol. É preciso lutarmos para que o teatro se torne também profundamente popular. E para isto um dos meios é buscar os temas nos assuntos do povo. (BORBA FILHO, 1947, p. 9)

Stuart Hall (2006, p. 240) segue raciocínio semelhante. Para ele, o popular aciona uma chave de pertencimento. Dito de outra forma, popular seria, pois, o que extrapola o universo das elites. Citado por Hermilo como uma espécie de referência ao teatro na busca de se constituir como popular, o carnaval, conforme Roberto DaMatta (2004, p. 39), inventa um universo social particular. O carnaval, segundo ele, é um ritual de inversão do mundo. É a possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. Da mesma forma, o futebol, a maior expressão popular do Brasil, no entendimento de Marcos Guterman (2014, p. 50), se estrutura como um mecanismo capaz de romper os limites rígidos da hierarquia social. Introduzido no país no final do século XIX como esporte de elite, do qual negros e operários eram excluídos, o futebol destruiu diferenças e se constituiu como um lugar onde os direitos, negados às massas em tantas áreas, são possíveis.

Não à toa, apregoava Hermilo Borba Filho (1947, p. 12), “o Teatro do Estudante terá uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte”. A lógica do teatro das elites, fica evidente, precisava ser vencida. Hermilo (1947, p. 6), entretanto, demonstrava plena ciência de que o popular permite outras leituras. Embora compreendesse o teatro como uma arte essencialmente popular, fazia questão de frisar que, não, por exemplo, como a cerâmica, “feita pelo povo, elaborada por mãos incultas, independente do movimento intelectual”. Mesmo sem afirmar que o teatro, para se dizer popular, deveria ser feito pelo povo, Hermilo Borba Filho enxergava em práticas do povo uma chave a ser explorada para viabilizar a popularização do teatro.

⁵⁰ Johan August Strindberg (1849-1912), dramaturgo sueco, autor de peças como *O Pai*, seu primeiro texto encenado no Brasil, em 1949, e *Senhorita Júlia*.

⁵¹ Henri-René Lenormand (1882-1951), dramaturgo francês, encenado originalmente no Brasil com as montagens dos textos *Ásia*, de 1937, e *A sombra do mal*, de 1943.

É quando introduz os temas a que o teatro deveria recorrer para fazer-se do povo que Hermilo Borba Filho põe o Nordeste em cena. Ele reivindicava, por exemplo, um potencial dramático para tipos de grande projeção, como Lampião e Maria Bonita, principais nomes do cangaço; o beato Antônio Conselheiro (1830-1897), da Revolta de Canudos⁵²; e Zumbi (1655-1695), líder do Quilombo dos Palmares⁵³. Heróis, acreditava ele, que dariam vida nova ao teatro brasileiro. Coincidência ou não, todos eles nascidos e tragicamente mortos no que hoje se tem por Nordeste. “Que se faça teatro com esse material e a multidão sairá das feiras para as casas de espetáculo e daí partirá a compreensão para obras de elite. Que se acostume primeiro o povo com os dramas que vivem dentro do seu sangue”, garantia (BORBA FILHO, 1947, p. 9). Hermilo (1947, p. 15) também sabia que a matriz popular não lhe renderia apenas temas, mas, sobretudo, um conjunto de formas: “O popular deve surgir como consequência do meio e converter-se em instrumento poético”.

Vencida a fase de fixação do autor capaz de explorar os temas do povo, Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 48) explica que Hermilo Borba Filho passa a se preocupar com a formação de um intérprete e de uma interpretação condizentes com esse teatro. Nesse sentido, a montagem de *A pena e a lei*, espetáculo de estreia do Teatro Popular do Nordeste, de fevereiro de 1960, é bastante significativa, como lembra a atriz Leda Alves, uma das integrantes do espetáculo, em depoimento a Leidson Ferraz (2006, p. 63):

Hermilo considerava *A pena e a lei*, uma opereta brasileira, com o espírito e o uso da técnica do teatro de mamulengo. No primeiro ato, os atores eram bonecos de uma tenda de mamulengos, com maquiagem e roupas próprias desses personagens. No segundo ato, já fora da tenda, toda a movimentação era com gestos de quem ainda estava manipulado pelos fios do ‘pensamento de Deus’, meio-atores, meio-bonecos. E no terceiro ato, quando os personagens eram julgados por Jesus, com a intercessão de Nossa Senhora, a Compadecida, vinha a libertação, dentro de uma ótica cristão, de fé. Aí, o ator trabalhava com as mãos já livres dos fios. Havia o recurso da improvisação do elenco nas danças, não no texto, porque, para Hermilo, este foi sempre ‘sagrado’.

⁵² Confronto entre o exército brasileiro e a comunidade popular liderada pelo cearense Antonio Conselheiro assentada no interior da Bahia ocorrido entre os anos de 1896 e 1897. Estima-se que 20 mil sertanejos e certa de cinco mil militares tenham sido vitimados pelo conflito. Líder religioso, Conselheiro aglutinou uma legião de flagelados das secas e ex-escravos em terras improdutivas de grandes latifúndios e acabou sendo considerado uma ameaça à ordem pública da jovem República, sendo acusado de defender a volta da monarquia ao Brasil.

⁵³ Localizado na Serra da Barriga, então pertencente à Capitania de Pernambuco e hoje parte do Estado de Alagoas, é considerado o mais emblemático dos quilombos do período colonial brasileiro. As primeiras referências ao agrupamento de negros fugidos na região data do fim do século XVI. A experiência, entretanto, ganha força com o período das invasões holandesas do século XVII. Com o fim da ocupação, se agrava a crise de falta de mão de obra entre os produtores de açúcar. O Quilombo de Palmares foi alvo de várias investidas dos portugueses, mas só se desfaz por completo por volta do ano de 1710. Em 1695, Zumbi, principal liderança do Quilombo, foi encurralado e morto. Degolado, sua cabeça foi exposta em praça pública no Recife, como forma de amedrontar e silenciar outras manifestações entre os negros.

Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 17-8), ao discutir as marcas que distinguem a atividade de Hermilo Borba Filho enquanto criador-pensador, destaca seu especial interesse pelos espetáculos populares do Nordeste, sua convicção na renovação do teatro brasileiro a partir da apropriação das especificidades culturais de cada região e sua crença no teatro como um bem inalienável do povo. Desse modo, *A pena e a lei* é um marco na trajetória de Hermilo e do grupo de artistas que o seguiam desde meados da década de 1940. No espetáculo, tanto o texto de Ariano Suassuna como a encenação de Hermilo Borba Filho, além de, como reconhece Leda Alves, a própria performance dos atores, estabeleciam um diálogo íntimo com o teatro de bonecos de Mestre Ginu. *A pena e a lei* é uma experiência absolutamente bem sucedida da prática teatral que Hermilo Borba Filho pregava.



Figura 10 Em *A pena e a lei*, Hermilo Borba Filho mais uma vez dialogava com a tradição do mamulengo de Mestre Ginu

É, literalmente, o teatro popular do Nordeste que ele idealizava. Uma interpretação erudita da arte popular do mamulengo nordestino. Na sequência de suas atividades, o TPN, ao contrário do que antes fez o TEP, privilegiou em cena textos, em sua grande maioria, de autores do chamado teatro do Nordeste, dentre os quais Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, que

se destacaram com nada menos que sete das 19 peças encenadas no período. Hermilo, por sua vez, assinou 10 direções e supervisionou todas as demais. Não causa surpresa, pois, o fato de o ator pernambucano Paulo de Castro, que entrou no TPN em 1966, no elenco do infantil *Cavalinho Azul*, de Maria Clara Machado⁵⁴ (1921-2001), afirmar, em entrevista a Leidson Ferraz (2006, p. 77): “Há grandes estrelas no TPN, mas a alma, a liderança e a capacidade de criação, quem tinha era Hermilo. Nós apenas seguíamos os seus passos”.

Por 15 anos, o Teatro Popular do Nordeste foi o grande laboratório para as experimentações teatrais de Hermilo Borba Filho. É, se não no próprio TPN, mas no esforço de fazer um teatro com tais características possível no Recife da década de 1960, que ele consolida e dá corpo a suas principais ideias. Já com a saúde bastante debilitada, Hermilo tenta reativar o TPN. Com o fechamento da sede do grupo, em 1970, o Teatro Popular do Nordeste interrompe a produção por nada menos que cinco anos. Com a montagem de *A Caseira e a Catarina*, texto de Ariano Suassuna, o TPN e Hermilo praticamente se despedem dos palcos.

Pouco antes de morrer, em dois de junho de 1976, como registra Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 67), Hermilo Borba Filho, em material publicado pelo jornal *Diário de Pernambuco*, pergunta e, enfim, responde a questões que marcaram sua criação: “Que é teatro popular? Por definição: aquele que é feito pelo povo. Existe um teatro popular? Claro: aquele que é representado pelos bumbas, pastoris⁵⁵, mamulengo, espetáculos dramáticos populares espalhados por toda a região nordestina”. Esse conjunto de manifestações, enquanto fenômeno localizado, não só cumpriu a função de particularizar o Nordeste, como permitiu a Hermilo desenvolver uma série de estudos para afirmar uma maneira nordestina de encenar e interpretar.

Definir “teatro popular” com tanta clareza e objetividade, como fizera Hermilo Borba Filho, não é tarefa das mais simples. Patrice Pavis (1999, p. 393), em seu *Dicionário de teatro*, precavendo-se contra afirmações reducionistas e assinalando a incontornável imprecisão suscitada pelo uso do adjetivo “popular” no âmbito do teatro, prefere, em vez de dizer o que é, ou seria, um teatro popular, evidenciar aquilo que esse teatro, quer enquanto encenação ou

⁵⁴ Atriz, dramaturga, diretora e professora de teatro, mineira radicada no Rio de Janeiro, Maria Clara Machado inicia sua carreira na década de 1940. Já em 1951, funda o grupo de teatro amador O Tablado. Ainda na década de 1950, começa a se dedicar ao teatro para crianças. Escreve 27 peças para o público infantil e cinco para adultos, entre 1953 e 2000. Dentre as quais, destacam-se *Pluft, o fantasminha*, *A menina e o vento* e *A bruxinha que era boa*. Em 1964, cria o curso regular de teatro para O Tablado, que coordena pessoalmente até 1999, fazendo deste um dos principais espaços formativos para jovens atores no Rio de Janeiro.

⁵⁵ “Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite do Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Representam a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de bênção. Os grupos que cantavam vestiam de pastores e ocorria elementos para uma nota de comicidade, o velho, o vilão, o saloio, o soldado, o marujo, etc. Os pastoris foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididos em episódios, que tomavam a denominação quinhentista de ‘jornadas’ e ainda a mantém no Nordeste do Brasil” (CASCUDO, 1999, p. 682).

dramaturgia, não é: o teatro elitista, erudito, o dos doutos que ditam as regras; o teatro literário que se baseia num texto inalienável; o teatro de corte cujo repertório se dirige, no século XVII, por exemplo, aos altos funcionários, aos notáveis, às elites aristocráticas e financeiras; o teatro burguês (*boulevard*, ópera, setor de teatro privado, do melodrama e do gênero sério); o teatro italiano, de arquitetura hierarquizada e imutável que situa o público à distância; o teatro político, que, mesmo sem ser vinculado à uma ideologia ou um partido, visa transmitir uma mensagem política precisa e unívoca. Por oposição, “teatro popular” seria algo que não se sustentasse em nenhuma dessas forças.

J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2006, p. 247), por sua vez, no *Dicionário do teatro brasileiro*, também atestam uma exuberância de conceitos que podem ser conferidos à possibilidade de um “teatro popular”, preferindo ficar com a mais antiga e tradicional das acepções, a que prevê a antinomia entre popular e erudito. “Uma cena que apresenta, quase sempre, um texto considerado de reconhecido valor literário e cuja produção é favorecida pela elite ou pela burguesia; o erudito, aqui, liga-se à ideia de um conjunto de obras apresentadas no edifício teatral, sendo que este, geralmente, se encontra disposto em palco italiano, e ao qual as camadas populares não tem acesso”, consideram.

Historicamente, eles situam a revisão dessa lógica de funcionamento do teatro, primeiro, na Alemanha, na década de 1880, quando florescem a *Freie Bühne* (Cena Livre), a *Freie Volksbühne* (Cena Livre do Povo) e a *Neue Freie Volksbühne* (Nova Cena Popular Livre), as quais tinham em comum o propósito de abolir a hierarquia que distinguia os espectadores na plateia e instituir a cobrança de ingressos a preços acessíveis; depois, na França, em 1895, quando surge o *Théâtre du Peuple* (Teatro do Povo), que se propunha a apresentar, ao ar livre, clássicos franceses e estrangeiros. No Brasil, J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima atribuem a Hermilo Borba Filho e ao Teatro do Estudante de Pernambuco o pioneirismo na defesa e enfrentamento de um teatro popular.

O “teatro popular” preconizado por Hermilo, sustenta Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 136), a princípio, parece se enquadrar, com menor ou maior grau, nesse vasto panorama. Já em 1946, quando anuncia e estabelece as bases de atuação do TEP, defende uma noção de teatro popular como alternativa a um teatro elitista, primordialmente literário e de intenções predominantemente comerciais. “Para o TEP, portanto, a noção de ‘popular’ significa mais um teatro acessível às classes populares do que um teatro feito pelo povo, propriamente dito”, conclui. Na medida em que a atenção de Hermilo Borba Filho começa a recair sobre as manifestações que ele definiu como “espetáculos dramáticos populares”, sobre as manifestações espontâneas do povo do Nordeste, esclarece Reis, esse posicionamento muda

radicalmente. Estamos, pois, já no período de atividade do Teatro Popular do Nordeste. “A disposição de promover um teatro para o povo – e, não, o teatro do povo – ainda prevalece. No entanto, diferentemente do TEP, o TPN almejava, sobretudo, criar um teatro erudito, original, inspirado nos espetáculos espontâneos do povo nordestino”, reforça o autor.

Assistente de direção de Hermilo Borba Filho em diferentes montagens do período do Teatro Popular do Nordeste, o piauiense Benjamim Santos (2006, p. 58) diz que o TPN estabeleceu os fundamentos do teatro que, a partir do Recife, o Brasil tomaria ciência a partir da década de 1960. Particularmente, observa Santos, porque a encenação proposta por Hermilo estabeleceu a fusão das fontes ligadas às grandes épocas do teatro universal com as tradições que exalam dos espetáculos populares. Benjamim Santos fala do Teatro Popular do Nordeste como uma experiência única nos panoramas nacional e regional. “O TPN não criou um teatro nordestino, e, sim, um teatro com raízes na cultura popular nordestina”, sustenta. Benjamim Santos fala do Teatro Popular do Nordeste como uma instância responsável por consolidar e difundir métodos e princípios criativos. Benjamim Santos fala do Teatro Popular do Nordeste como um sonho. Um sonho de Hermilo que todo um grupo de artistas ajudou a tornar realidade.

CAPÍTULO 2]

O Nordeste no mapa do teatro nacional

“Não se pode afirmar que exista um teatro brasileiro, autenticamente nosso. Cada vez que surge uma excelente obra nacional, proclamamos o nascimento do nosso teatro, confiando em que o filão surgido nos abre as portas para um caminho fértil da dramaturgia, mas logo vemos que o que aconteceu foi apenas o aparecimento de mais uma boa peça. Nada mais”.

Cacilda Becker

Da fronteira para dentro, o teatro nordestino tem como estopim a movimentação criativa de Hermilo Borba Filho, em meados da década de 1940, no Recife. Da fronteira para fora, também Hermilo Borba Filho tem papel decisivo na projeção dessa cena obstinada em afirmar um novo contorno regional ao Brasil. Prova disso é a crítica que o paulista Décio de Almeida Prado escreve sobre a encenação de 1957 de *A Compadecida*, versão da peça de Ariano Suassuna que Hermilo dirigiu na curta temporada em que viveu em São Paulo. Nas suas observações, Almeida Prado usa o termo Nordeste por duas vezes e com aparente propriedade. Primeiro, identifica o veio popular do texto como algo particularmente rico e natural da região. Depois, aponta as falas dos personagens como algo próprio da literatura das feiras populares, compreendendo o cordel como um traço expressivo da cultura nordestina.

O mais interessante, porém, é que, embora esteja analisando uma montagem pensada para os palcos de São Paulo, o crítico não renega a trajetória anterior da dramaturgia. Comparando a versão do Studio Teatral Nelson Duarte com a pernambucana que a antecedeu, ele atesta inúmeros destaques à encenação original. Para Décio de Almeida Prado, o *Auto da Compadecida* do Teatro Adolescente do Recife tinha um quê de mais acertado graças ao tom de total ingenuidade de sua encenação. Há que se destacar ainda o fato de ele ter referendado o trabalho desenvolvido por Hermilo Borba Filho não só como diretor, mas, sobretudo, como disseminador da dramaturgia de Ariano Suassuna:

O intuito de Hermilo Borba Filho, todavia, não era certamente o de fazer concorrência aos encenadores profissionais: seria um erro ver e analisar o espetáculo sob este aspecto. Autor e crítico, desejou apenas, com muita generosidade de espírito, divulgar a obra de um escritor de sua terra, desconhecido em São Paulo e merecedor da maior admiração. Neste ponto só podemos concordar com ele e agradecer-lhe o serviço prestado ao nosso teatro. Ariano Suassuna anuncia-se, na verdade, como um grande e original dramaturgo. (PRADO, 2002, p. 45)

Fica nítido na exposição de Décio de Almeida Prado que, quando olha o *A Compadecida* na década de 1950, vê o Nordeste, sua cultura e, particularmente, seu teatro já gozando de grande autonomia. Dos mapas, aos palcos e às críticas, percebe-se a composição de uma identidade e de um discurso regional. Aos poucos, passa a vigorar a ideia de um conjunto. Antes

disso, não havia unidade. Até Ariano Suassuna e seu *Auto da Compadecida*, não é possível falar de Nordeste no teatro, tampouco de um teatro nordestino. Na historiografia pioneira de Henrique Marinho⁵⁶, por exemplo, escrita no despertar do século XX, inaugurando as experiências de síntese na bibliografia do panorama teatral no país, não há nenhuma consideração acerca de um Brasil regional, um Brasil do Nordeste.

No extremo esforço de atestar uma longevidade à cena nacional, entretanto, Marinho dá conta da representação de uma parábola bíblica, em 1575, em Pernambuco (MARINHO, 1904, p. 27); registra a apresentação de um espetáculo de comédia no Maranhão, em 1677 (MARINHO, 1904, p. 27); e, sobre a Bahia, em 1761, destaca encenações de peças espanholas em festas públicas em homenagem ao trono português, então comandado por Dom José I de Bragança (1714-1777), casado com a rainha espanhola Mariana Vitória de Bourbon e Farnésio (1718-1781), e, em 1843, comenta a autorização do governo para que fossem pagas despesas com a manutenção de um teatro (MARINHO, 1904, p. 64). Tudo tratado com extrema escassez de detalhes. Informações dispersas que até poderia falar ao país, mas, não, à região.

É o pernambucano Samuel Campelo⁵⁷ (1889-1939) quem recorre a esses mesmos fatos para demarcar um lugar para o Nordeste na história do teatro brasileiro. A verdade é que, quando Marinho escreve, o Nordeste ainda não existia. Descrito por Joel Pontes (1966, p. 17) como “um homem de luta e coração”, Campelo é considerado o desbravador do caminho seguido posteriormente por diferentes artistas e grupos no que se refere ao objetivo de estabelecer uma ligação entre as bases do chamado teatro moderno e os valores culturais do Nordeste. É ele quem escreve sobre teatro para o emblemático *Livro do Nordeste*. Mesmo diante uma fragilidade documental enorme, Samuel Campelo (CAMPELO in FREYRE, 1979, p. 336) afirma um passado para a cena regional quase tão antigo quanto o que fundaria a cena nacional. Seguindo a cronologia tradicional, ele atribui também aos Jesuítas a iniciação teatral pernambucana e, por extensão, nordestina. Segundo ele, o teatro e o Nordeste se encontram em Pernambuco em 1575 com a apresentação de *O rico avarento e o lázaro pobre*.

⁵⁶ Natural do Estado do Rio de Janeiro, Henrique Marinho (1873-?) usou os pseudônimos Henrique Marialva, Alzira Lopes (na *Epocha Theatral*) e Lessiguinho (na *Cidade do Rio*). Para o teatro, escreveu as comédias em 1 ato: *Pérolas e Penélope dos Bastidores*; *O Mariquinhas*; revista em 3 atos; *Uma representação do Tim-Tim*, burlata, com Emílio Kemp; além de algumas traduções. Em 1904, publica, no Rio de Janeiro, o livro *O teatro brasileiro (alguns apontamentos para a sua história)*, primeiro título pautado em resumir a trajetória do teatro no Brasil. (DE SOUSA, 1960 - tomo II, p. 336)

⁵⁷ Jurista, jornalista, cronista e teatrólogo natural de Escada, Samuel Rodrigues Carneiro Campelo aproxima-se do teatro ainda muito jovem. Estreia como ator aos 16 anos e, aos 21, tem um primeiro texto de sua autoria encenado. Conclui bacharelado na Faculdade de Direito do Recife, em 1912. Participa do 1º Congresso Regionalista do Nordeste, organizado por Gilberto Freyre, em 1926, no Recife. Depois da Revolução de 1930, é nomeado diretor do Teatro de Santa Isabel e, no ano seguinte, funda o Grupo Gente Nossa, informal teatro-escola de arte dramática, precursor da modernidade teatral no Recife, de onde saem numerosos dramaturgos e técnicos.

Em suas reflexões sobre o teatro colonial no Brasil, Carlos Sussekind de Mendonça (1926, p. 106) trata de dois autores – à luz de hoje, nascidos no Nordeste e reivindicados como tal entre os regionalistas – e suas contribuições para a consolidação de uma cena nacional: o controverso pernambucano Bento Teixeira Pinto, cujo nascimento é muitas vezes registrado na cidade portuguesa do Porto, e o baiano Manuel Botelho de Oliveira⁵⁸ (1636-1711). Em diálogo constante com Samuel Campelo, Sussekind considera a possibilidade de Bento Teixeira Pinto, também autor de *Prosopopeia*, ter tido, em Olinda, o seu *Diálogo das grandezas do Brasil* recitado ao público em forma de teatro. Sobre Botelho de Oliveira, considerado o primeiro comediógrafo brasileiro, atesta um mérito mais expressivo, tendo, de fato, dois textos teatrais, entre as suas criações: *Hay amigo para amigo* e *Amor, engãos e zelos*, escritas em espanhol. Não consta, entretanto, que tenham sido encenadas no Brasil.

Por sua vez, Múcio da Paixão (1936, p. 33), ao tratar das origens do teatro brasileiro, põe o Nordeste, ou aquilo que viria a ser o Nordeste, numa posição de destaque à medida que entrelaça o governo de Tomé de Sousa, a fundação da cidade de Salvador, na Bahia, a primeira capital do Brasil, e a chegada no país dos primeiros padres Jesuítas, que, para ele, inauguram, mesmo sem intenção, nossa atividade teatral. A missão jesuítica no Brasil tem início pelo Nordeste, como conta Paixão, e só depois se espraia. O primeiro colégio fundado aqui pelos Jesuítas foi o de Salvador. Sobre as primeiras representações, Paixão evita precisar se teriam ocorrido nas aldeias de São Lourenço ou São Vicente, se nos anos de 1565 ou 1567, entrevendo a possibilidade de, como prática regular dos religiosos, o teatro também ter sido experimentado originalmente em Salvador, embora os registros datem apenas de 1583 e 1584.

J. Galente de Sousa (1960 – tomo I, p. 96), entretanto, é mais assertivo e destaca o 25 de julho de 1564, na Aldeia de Santiago, na Bahia, como o dia da primeira representação teatral no Brasil. Também Décio de Almeida Prado (2003b, p. 21) tem Salvador e o Rio de Janeiro, seguidos, muito timidamente, pela antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, em Minas Gerais, e por Cuiabá, em Mato Grosso, como os principais polos teatrais do Brasil Colônia. Entre 1760 e 1795, ele registra a construção de casas de espetáculo bastante estruturadas, com lotação em torno de 400 lugares, em Salvador e também no Rio de Janeiro. Então, o que hoje seria o Nordeste passa a ter uma segunda referência: Recife, em Pernambuco, é citada por Almeida Prado, ao lado de São Paulo e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, entre outras cidades que tiveram teatros edificadas inaugurados no período.

⁵⁸ Nascido em Salvador, onde também cumpriu carreira política, depois de formado em Direito pela Universidade de Coimbra, Botelho de Oliveira notabilizou-se como o primeiro autor nascido no Brasil a ter um livro impresso: *Música do Parnaso*, de 1705, publicado em Lisboa, no qual consta duas peças escritas em espanhol.

Carlos Sussekind de Mendonça (1926, p. 176) se recusa a aceitar a Casa da Ópera do Padre Ventura, cujas atividades teriam começado por volta de 1747 e se encerrado em 1769, num trágico incêndio, como o primeiro teatro no Brasil, sinalizando que Salvador inaugurou casas de espetáculo muito antes que o Rio de Janeiro, quer o recorte recaia sobre o século XVI, quer sobre o século XVIII. Na mesma linha de raciocínio, J. Galante de Sousa (1960 – tomo I, p. 112) afirma que outra coisa não era de se esperar da cidade que foi, até 1763, a sede administrativa da Colônia. Também no século XIX, Salvador teria tido outros importantes teatros, a exemplo do Theatro do Guadeloupe, que funcionou até 1827, e o Theatro São João, que teria sido explorado até 1836.

No São João de Salvador, inaugurado em maio de 1812, registre-se, nomes como os escritores baianos Agrário de Menezes⁵⁹ (1834-1863) e Castro Alves⁶⁰ (1847-1871) viram seus textos encenados, sem contar a estreia profissional do ator, também baiano, Xisto Bahia⁶¹ (1841-1894). Galante de Sousa, entretanto, não chega a explorar tais fatos. Já em Recife, Pernambuco, ele data a inauguração do primeiro teatro em 1772, onde diz ter sido levada à cena, em 1880, pela primeira vez, peça de autor brasileiro. No caso, a comédia *Amor mal correspondido*, do pernambucano Luís Alvares Pinto⁶² (1719-1789). Em São Luís do Maranhão, Carlos Sussekind de Mendonça registra o Theatro União, de 1815, como o primeiro palco devidamente estruturado do estado. Lá, conforme registra Sábato Magaldi (2001, p. 154),

⁵⁹ Advogado, poeta, dramaturgo, jornalista e político natural de Salvador, Agrário de Souza Menezes foi um dos fundadores e presidente do Conservatório Dramático da Bahia. Em 1859, foi nomeado administrador do Teatro São João da Bahia, onde, inclusive, faleceu, enquanto assistia a um espetáculo. Escreveu os dramas *Mathilde*, ainda enquanto vivia no Recife, onde se forma em Direito, *Calabar* e *O dia da Independência*, dentre outros, além das comédias *Retrato do rei*, *O voto livre* e *O bocado não é para quem o faz*.

⁶⁰ Antônio Frederico de Castro Alves, baiano de Muritiba, foi poeta e dramaturgo. Em 1854, instala-se em Salvador. Em 1862, Castro Alves parte para Pernambuco, para estudar na Faculdade de Direito do Recife. Nesse período, conhece a atriz portuguesa Eugênia Câmara (1837-1879), com quem tem um relacionamento amoroso. Em 1863, a tuberculose se manifesta no poeta. No ano seguinte, matricula-se, finalmente, no curso de Direito, mas, abalado pelo suicídio do irmão, volta para a Bahia. Retorna ao Recife em março de 1865. Funda, em 1866, com o publicista baiano Rui Barbosa (1849-1923) e outros colegas, uma sociedade abolicionista. Passa a viver com Eugênia Câmara e inicia uma fase de intensa produção literária. Envolve-se com a abolição da escravatura e a causa da República, época em que finaliza o drama *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, representado no Teatro São João, em Salvador. Em 1868, parte com Eugênia para o Rio de Janeiro. Em seguida, muda-se, nesse mesmo ano, para São Paulo, onde volta a estudar Direito e realiza a primeira apresentação pública de *Tragédia no mar*, mais tarde intitulado *Navio Negreiro*. Ainda em 1868, separa-se de Eugênia Câmara. Doente, decide retornar a Salvador, onde viria a morrer em 1871.

⁶¹ Baiano de Salvador, Xisto de Paula Bahia, aos 13 anos, já era destaque no teatro baiano. Em 1859, passa a atuar profissionalmente, ligando-se ao Teatro São João de Salvador. Até 1891, quando passa a residir e atuar no Rio de Janeiro, excursiona por diferentes cidades brasileiras. Muito aplaudido nos papéis em que encarnou o tipo brasileiro, “foi o ator mais ‘nacional’ que tivemos”, no dizer de Artur Azevedo. É também autor da comédia *Dois páginas de um livro*, representada originalmente em Belém, em 1871. (SOUSA, 1960 – tomo II, p. 95-6)

⁶² Maestro, compositor, pintor, professor e comediógrafo natural de Recife, Luís Alvares Pinto foi um dos primeiros artistas brasileiros a se aperfeiçoar em música na Europa, tendo estudado em Lisboa. É autor de muitas peças sacras. Foi mestre de capela da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento e da Igreja de São Pedro dos Clérigos, ambas na capital pernambucana. Escreveu os tratados teóricos *Arte de Solfejar* e *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão*. Para o teatro, assinou a comédia em versos *Amor mal correspondido*.

teria estreado, com bastante sucesso, o dramaturgo maranhense Artur Azevedo⁶³ (1855-1908), apresentando centenas de vezes a paródia *A Baronesa de Caiapó*.



Figura 11 O Teatro São João de Salvador ficava localizado onde hoje está a Praça Casto Alves, na região central da capital

O chamado teatro do Nordeste, nos termos nos quais definiu Paschoal Carlos Magno, entra para a história regular do teatro brasileiro com J. Galante de Sousa (1960 – tomo I, p. 264). Entre os grupos amadores que introduziram no país as renovações da cena moderna, ele cita, por exemplo, o Teatro do Estudante de Pernambuco, afirmando, sobre o programa apresentado na temporada de estreia, em 1946: “Êsse grêmio iniciou no Estado uma verdadeira fase de renovação, no sentido de criar um teatro especificamente brasileiro, aproveitando os assuntos folclóricos, telúricos e humanos”. Vinculando o TEP diretamente às ideias defendidas por Paschoal Carlos Magno no Rio de Janeiro, Galante de Sousa registra ainda a experiência de teatro ambulante que o grupo desenvolveu com A Barraca, espaço para apresentações “ao ar livre, de graça, para o povo”, em 1948. Nenhum de seus integrantes, entretanto, é minimamente

⁶³ Nascido em São Luís, Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo foi contista, poeta, dramaturgo e jornalista. Irmão do romancista Aluísio de Azevedo (1857-1913), autor de *O Cortiço* e *O Mulato*, tem sua primeira peça encenada, *Amor por Anexins*, em 1868. É um dos criadores do Teatro Normal, adaptado em uma das dependências do Gabinete Português de Leitura, para o qual escreve peças além de trabalhar como ator ainda no Maranhão. Publica, em 1871, seu primeiro livro de poemas, *Carapuças*. Dois anos depois, muda-se para o Rio de Janeiro, e passa a colaborar em vários periódicos. Entre 1876 e 1908, traduz e adapta dramas, comédias e operetas francesas em verso. Escreve também para o teatro de revista e participa intensamente das campanhas abolicionistas, ora com artigos em jornais, ora com encenação de peças. É autor de cerca de 200 peças, dentre as quais se destacam *O dote* e *A Capital Federal*. É um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras, em 1897.

mencionado. Orbitando essa experiência, com menos destaque, limitando-se praticamente a datar o início das atividades, Galante de Sousa encontra, no Recife, o interesse pelo teatro moderno no Grupo Gente Nossa, fundado por Samuel Campelo em 1939.

Sábato Magaldi (2001, p. 236) confere ao Nordeste uma dimensão extraordinária graças ao sucesso conquistado por o *Auto da Compadecida*. “O texto mais popular do moderno teatro brasileiro”, em sua opinião. Antes de analisar mais profundamente a dramaturgia de Ariano Suassuna, sobre o teatro do Nordeste, Sábato Magaldi (2001, p. 208) faz uma menção ligeira ao Teatro de Amadores de Pernambuco, apresentado como uma experiência familiar de louvável valor artístico. Nada mais, além disso. Com Ariano Suassuna, o Nordeste explode. Ele é apontado por Magaldi como importante destaque entre as contribuições mais efetivas e continuadas à dramaturgia brasileira. É interessante perceber, no entanto, que, quando trata de Ariano, ele se atém ao processo de criação do artista, único, segundo ele, por aliar o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. Sobre as encenações de sua obra, não agrega nenhuma informação.

Ariano Suassuna é escolhido por Sábato Magaldi (2001, p. 276) para personificar o teatro do Nordeste, para dar conta de todo o movimento do que ele chama de “grupo recifense”. Em linhas gerais, o conjunto de artistas cujo teatro se caracteriza pelo aproveitamento do populário nordestino. Até mesmo Hermilo Borba Filho, a quem Ariano Suassuna sempre atribuiu um papel de mestre, tem uma posição secundária nos registros de Magaldi, sendo apresentado como um animador de movimentos estudantis, um divulgador de textos estéticos, que tentou a dramaturgia algumas vezes. O *Auto da Compadecida* fez de Ariano Suassuna um gênio, um autor de obras-primas. Um artista, embora nordestino, nacional. Depois de Ariano Suassuna e seu *Auto da Compadecida*, era inquestionável a existência do teatro do Nordeste. Com o passar dos anos, autor e obra foram se agigantando. Como diria Magaldi (MAGALDI apud GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 21), foram incorporando todos os reflexos que se produziram de um e de outro ao longo do tempo. O fato é que, quanto maior envergadura conquistaram, mais passaram a falar e a sintetizar para o Brasil o Nordeste e seu teatro.

2.1. O protagonismo da *Compadecida*

Com a passagem de o *Auto da Compadecida* pelo primeiro Festival de Amadores Nacionais, promovido por Paschoal Carlos Magno, é estabelecido um novo paradigma ao chamado teatro nordestino. É, pelo episódio de 1957, por exemplo, que Néelson de Araújo (1991, p. 374) começa a narrar sua história do teatro no Nordeste. “Uma elaboração de autêntica matéria regional”,

como define Araújo, a peça de Ariano Suassuna, segundo ele, demarca a contribuição do Nordeste ao teatro brasileiro contemporâneo. Com a ida do espetáculo do Teatro Adolescente do Recife ao Rio de Janeiro, havia claramente sido vencido um limite territorial. Aquele teatro deixava de ser uma prática exclusiva do Recife, ao mesmo tempo em que projetava definitivamente o movimento teatral pernambucano. Como recorda a atriz Socorro Rapôso⁶⁴, em entrevista a Leidson Ferraz (2007, p. 27), o *Auto da Compadecida* era uma experiência do tipo “daqui (do Recife) para o mundo inteiro”. No que diz respeito à visibilidade e à legitimidade da produção teatral nordestina, a peça não tardou a se configurar como um marco.

O *Auto da Compadecida* coroa boa parte das ideias instauradas pelo Teatro do Estudante de Pernambuco na década de 1940. Prova disso é que, apesar de todos os elogios conferidos à encenação propriamente dita, o que sobressai é o texto em si e, conseqüentemente, a dramaturgia de Ariano Suassuna. Mais que a cena, o propósito de valorização do autor e dos temas nordestinos acaba se impondo. Muito embora Clênio Wanderley saia consagrado do Rio de Janeiro – além do primeiro lugar por o *Auto da Compadecida*, ele também ficou com o prêmio de segundo colocado, pela direção de *A grande estiagem*, do pernambucano Isaac Gondim Filho (1925-2003), para a Federação Baiana dos Teatros de Amadores – é Ariano Suassuna e sua obra que ocupa o lugar de destaque. O *Auto da Compadecida* dá a Ariano Suassuna a dimensão nacional que, até então, ele e sua obra não envergavam.

Ariano faz um estrondoso sucesso como autor de teatro a partir de 1957, escrevendo num ritmo acelerado e sendo encenado por grupos importantes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Já no ano seguinte, a Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso leva aos palcos paulistas *O casamento suspeito*. Italiana radicada no Brasil, intérprete de destaque na primeira fase do Teatro Brasileiro de Comédia⁶⁵ (TBC), Nydia Lícia (1926-2015) e o paraense Sérgio Cardoso (1925-1972), figura de grande projeção nos movimentos teatrais encabeçados por Paschoal Carlos Magno ao longo da década de 1940, abrem sua própria sala de espetáculos em 1956, apostando no desenvolvimento de projetos mais ousados. Nesse contexto, estreiam *O casamento suspeito*, no esteio do impacto dos espetáculos *Chá e simpatia*, bastante premiado

⁶⁴ Atriz e produtora, Socorro Rapôso nasceu na cidade de Sousa, na Paraíba, em 1931. Ainda criança, já vivendo no município de Pesqueira, interior de Pernambuco, inicia-se no teatro. Em Olinda, faz carreira como atriz no rádio. Formada em Odontologia pela Universidade Federal de Pernambuco, aproxima-se ali do colega Clênio Wanderley, que a convida de última hora para compor o elenco da primeira montagem de *Auto da Compadecida*. Estreia profissionalmente no teatro no papel título do texto de Ariano Suassuna encenado pelo Teatro Adolescente de Pernambuco em 1956. Depois de um período radicada em Belo Horizonte, Minas Gerais, volta ao Recife e funda, em 1985, a Dramart Produções. Em 1993, inaugura o Espaço Cultural Inácia Rapôso Meia.

⁶⁵ Companhia fundada em 1948 em São Paulo, pelo empresário italiano Franco Zampari (1898-1966), que importa diretores e técnicos da Itália para formar um conjunto de alto nível e repertório sofisticado, cujas atividades se estendem por 16 anos, solidificando a experiência moderna no teatro brasileiro.

em 1957, da obra do poeta escocês Robert Anderson (1750-1830), e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, cuja montagem, de 1958, ganha imensos elogios na comparação com a versão original de 1943, encenada no Rio de Janeiro pelo elenco de Os Comediantes.

Enquanto Nydia Lícia e Sérgio Cardoso levavam *O casamento suspeito* aos palcos de São Paulo, no Rio de Janeiro, *O santo e a porca* foi escolhido para inaugurar os trabalhos do Teatro Cacilda Becker. Os textos de *O casamento suspeito* e *O santo e a porca*, registre-se, datam de 1957. Escrito por encomenda, no entanto, *O santo e a porca*, teria, segundo Bárbara Heliadora (2000, p. 115), sido finalizado em surpreendentes 11 dias. Também egressa do TBC, a paulista Cacilda Becker (1921-1969), grande protagonista do grupo, aposta num conjunto próprio reunindo nomes de peso na cena nacional de então, como o ator e diretor polonês Ziembinski, seu grande mestre, e o ator e também fotógrafo alemão Fredi Kleemann (1927-1974), um de seus parceiros de cena mais antigos, além do ator e diretor gaúcho Walmor Chagas (1930-2013), seu marido à época, e sua irmã mais nova, a atriz Cleyde Yáconis (1923-2013).



Figura 12 Fredi Kleemann, Cacilda Becker, Walmor Chagas e Cleyde Yáconis em cena do espetáculo *O santo e a porca*

O Teatro Cacilda Becker, fundado em dezembro de 1957, apresenta *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna, em março de 1958, e *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, de Eugene O'Neill, em maio seguinte. Os dois espetáculos, é importante observar, são ensaiados simultaneamente. Por questões políticas, como explica Renata Pallottini (1997, p. 94), o norte-americano foi preterido frente ao brasileiro. A opção pelo texto de Ariano Suassuna visava, dentre outras coisas, segundo Pallottini, ir ao encontro das preferências de Ziembinski, que dirigia a companhia, desde sempre um amante da dramaturgia nacional; tirar argumentos dos que diziam que Cacilda Becker não se interessava por textos locais; dar continuidade à carreira de um autor que prometia ser um grande êxito artístico e de público; e propiciar um trabalho mais brilhante para Cleyde Yáconis como que a querer negar a recorrente acusação de estrelismo que se fazia Cacilda, estrela maior do grupo.

Silviano Santiago (2007, p. 22) destaca a presença de Ariano Suassuna no panorama teatral brasileiro como sendo ele o “único dramaturgo que tem levado às últimas consequências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares da nossa cultura”. Para Bárbara Heliodora (2000, p. 114), “Ariano Suassuna apareceu no horizonte nordestino como a primeira grande esperança de um teatro verdadeiramente brasileiro”. Sábato Magaldi (2001, p. 302), por sua vez, põe Ariano entre os mais destacados dramaturgos brasileiros de todos os tempos. Sem fazer menção alguma à estreia de *o Auto da Compadecida* no Recife, nem recuperar nada que dê conta do percurso que faz do paraibano um autor de teatro, ele fala do texto a partir e tão somente de sua recepção no Rio de Janeiro, em 1957, durante o primeiro Festival de Amadores Nacionais. Para Magaldi, Suassuna cumpre papel na história do moderno teatro brasileiro semelhante ao do paulista Jorge Andrade⁶⁶ (1922-1984), de quem ele aponta *A Moratória* como sendo a primeira estreia marcante, depois de *Vestido de noiva*.

Décio de Almeida Prado (2003a, p. 61) também aproxima *A Moratória* e *o Auto da Compadecida*, peças que, segundo ele, completam a maturidade do teatro brasileiro. Entretanto, ele não desterritorializa a criação de Ariano Suassuna. Décio de Almeida Prado localiza o texto, primeiro, no Recife, para, em seguida, tratar da “descida triunfal ao Rio de Janeiro”. Para ele, nomes como Jorge Andrade e Ariano Suassuna – criadores interessados não somente no

⁶⁶ Autor, natural de Barretos, interior de São Paulo, Aluísio Jorge Andrade Franco conclui sua formação como dramaturgo na Escola de Arte Dramática de São Paulo em 1954. Seu primeiro texto, entretanto, *O Faqueiro de Prata*, data de 1951. Filho de fazendeiros e tendo vivido a cultura do meio rural, ele transfere para a cena profundas observações desse universo, especialmente sua derrocada e posterior adaptação ao meio urbano, fonte dos conflitos que atravessam a maior parte de suas criações, como *A Moratória*, encenada em 1955 pela Companhia Maria Della Costa. Em sua vasta produção, destacam-se ainda os textos *Pedreira das Almas*, que o Teatro Brasileiro de Comédia leva aos palcos em 1958, a comédia *Os ossos do Barão*, de 1962, e *Senhora da Boca do Lixo*, de 1963, cuja estreia se dá em Portugal, e *Vereda da Salvação*, de 1964. Durante a ditadura militar, tem muitos de seus textos censurados. Além do teatro, dedicou-se também à televisão.

aproveitamento da tradição artística oficial, mas, sobretudo, na utilização de temas fortemente marcados pela ideia de brasilidade, como atenta Silviano Santiago (2007, p. 22) – foram cruciais no que diz respeito à regularização da recorrência do autor brasileiro nos nossos palcos. Fenômeno este que determina a necessidade de estabelecer novas bases estéticas e sociais para a dramaturgia brasileira, chamando a atenção do teatro para a realidade nacional. Via de regra, concentrando o conceito de nação na contemplação das vidas simples das camadas populares. “Bem-aventurados os necessitados de bens materiais porque deles será o reino do palco”, satiriza Décio de Almeida Prado (2003a, p. 65).

Também Alberto Gusik (2013, p. 117) considera Jorge de Andrade e Ariano Suassuna nomes superlativos do período de incorporação das conquistas do modernismo aos palcos brasileiros. De acordo com Gusik (2013, p. 137), Ariano consolida uma dramaturgia regional, tecida sempre a partir de uma ótica cultural nordestina, em que as peças são alimentadas pelo diálogo entre a formação erudita e a tradição dos espetáculos populares. Tendo escrito outras 17 peças teatrais, Flávio Weinstein Teixeira (2007, p. 181) afirma que Ariano Suassuna é, na verdade, um autor de obra única, na medida em que desenvolveu uma escrita aparentemente simples, se considerados os recursos dramáticos e temáticos, aproximando códigos eruditos e populares.

Foi essa a estratégia criativa adotada para escrever seu primeiro texto, *Uma mulher vestida de sol*, grande vencedor do Concurso de Peças do Teatro do Estudante, e que se perpetua em todos os demais. Entre as suas influências eruditas, destacam-se: o teatro medieval, tanto o religioso quanto o profano, os autos barrocos, a farsa e a comédia clássicas. Estão entre as fontes populares de que se apropria o romancista popular e o mamulengo, por exemplo. Na gênese da escrita de Ariano Suassuna, Sábato Magaldi (2001, p. 301) identifica referências a Plauto⁶⁷ (230 a.C. - 180 a.C.) e Molière⁶⁸ (1622-1673). Além disso, ele define como obras-primas muitas de suas peças. Do ponto de vista técnico, no entanto, argumenta Flávio Weinstein Teixeira, o processo de criação teatral de Ariano Suassuna não apresenta grandes variações, resumindo-se a reverberar, numa acentuada intertextualidade, histórias populares já consagradas nos folhetos ou romances cantados nas feiras e festas.

⁶⁷ Tito Mácio Plauto, dramaturgo romano do período republicano, autor de cerca de 20 peças, muitas delas entre as mais preservadas integralmente em latim. Foi o mais popular dos autores de comédias e dominou absolutamente a cena romana com textos muitos acessíveis, oferecendo ao povo uma alternativa diante de um contexto marcado por fortes conflitos bélicos. Sua obra influenciou decisivamente nas comédias medievais. Em português, destacam-se de sua obra *O soldado fanfarrão* e *Aululária* ou *A comédia da marmita*, dentre outras.

⁶⁸ O dramaturgo Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière, nascido em Paris, capital da França, é considerado um dos mestres da comédia. É de sua lavra peças como *Escola de mulheres*, *Tartufo*, *O misantropo*, *Burguês ridículo*, *As artimanhas de Escapino* e *O doente imaginário*. Também ator e encenador, inicia-se no teatro já adulto. É atribuído ao sucesso de sua obra, o surgimento do tradicional Comédie-Française, teatro estatal francês inaugurado em 1680, um dos poucos com elenco permanente.

Aliás, segundo pontua Silviano Santiago (2007, p. 22), essa seria uma das diferenças básicas entre a obra de Ariano Suassuna e a dos chamados romancistas do Nordeste, pois, considera, não existir no autor paraibano uma intenção de fazer um levantamento artístico-sociológico da região, mas, antes, uma recriação poética por meio dos textos do romanceiro popular. Embora tal recurso tenha lhe trazido alguns dissabores, com denúncias de plágio, inclusive, Ariano nunca se furtou a rebater tais questionamentos. Ele mesmo deu a *O santo e a porca*, por exemplo, o subtítulo de “imitação nordestina de Plauto”, tendo em vista a referência que faz à comédia *Aululária*, escrita entre 194 e 191 a.C.

O fato é que o *Auto da Compadecida*, diferente das outras peças que Ariano Suassuna escrevera antes, logo se espalhou pelo Brasil e pelo mundo, despertando muito interesse pelos textos que a seguem. Publicado em livro originalmente em 1957, pela Editora Agir, de São Paulo, o texto de o *Auto da Compadecida* consagra Ariano Suassuna como autor e converte-se num dos expoentes mais expressivos do recente mercado editorial brasileiro. A última impressão, de 2015, comemorativa aos 60 anos da peça, registre-se, agora pela editora carioca Nova Fronteira, marca a 37ª edição do título, traduzido em, pelo menos, cinco idiomas.

A dramaturgia ganha encenações em diferentes cidades, todas encabeçadas por diretores de destaque: em 1957, Hermilo Borba Filho dirige uma versão em São Paulo; em 1959, Cacilda Becker encena o texto no Rio de Janeiro. Além de dirigir o espetáculo, Cacilda, que ainda estava no elenco no papel da Compadecida, foi responsável pela primeira turnê internacional da obra de Ariano Suassuna. Naquele mesmo 1959, o *Auto da Compadecida* é levado por ela para Lisboa, Portugal. Em 1962, no Schaubühne am Halleschen Ufer, de Berlim, na Alemanha, o diretor polonês Konrad Swinarski (1929-1975) assina a primeira versão estrangeira da peça.

Também no panorama do cinema nacional, o *Auto da Compadecida* é sinônimo de sucesso. Caso raro, a peça possui três diferentes adaptações cinematográficas. Em 1969, o diretor George Jonas (1919-2012), húngaro radicado no Brasil, leva a história às telas pela primeira vez. No elenco, o ator paulista Armando Bógus (1930-1993), que havia integrado a montagem assinada por Hermilo Borba Filho em São Paulo. Vivendo a Compadecida, a atriz paulista Regina Duarte, “a maior estrela da televisão brasileira”, como destacava o material publicitário do longa-metragem. Em 1987, pelas mãos do fluminense Roberto Farias, o grupo cômico Os Trapalhães⁶⁹ conduz, novamente, o *Auto da Compadecida* aos cinemas.

⁶⁹ Em sua versão final composto pelos humoristas Renato Aragão (Didi), Dedé Santana, Zacarias (1934-1990) e Mussum (1941-1994), o programa *Os Trapalhães* foi um dos maiores recordistas de audiência da televisão brasileira. Tendo estreado originalmente na TV Excelsior, o humorístico foi transferido para TV Globo em 1977, sendo exibido em horário nobre aos domingos, até 1997. O primeiro filme produzido pelo grupo para o cinema foi lançado ainda em 1966. Com a formação clássica, o quarteto, foram realizados 23 filmes, entre 1978 e 1990.



Figura 13 Na história do cinema brasileiro, a segunda versão de o Auto da Compadecida figura entre as maiores bilheterias

Um recorde de bilheteria, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* contabilizou um público total de 2.610.371 espectadores. É o décimo quinto filme brasileiro mais visto de toda a década de 1980. Já no ano 2000, é a vez do diretor pernambucano Guel Arraes⁷⁰ estreiar nova adaptação audiovisual da peça de Ariano Suassuna. Versão compactada da série de quatro capítulos produzida e exibida inicialmente pela TV Globo, em janeiro de 1999, o filme reuniu um público de 2.157.166 espectadores. Número que fez daquele terceiro *Auto da Compadecida* cinematográfico a décima nona maior audiência nacional daquela década. Como a *Compadecida*, a veterana atriz carioca Fernanda Montenegro⁷¹ – naquele momento, no ápice de sua carreira no cinema, ainda em plena repercussão de sua indicação ao Oscar, principal premiação do cinema norte-americano, no ano de 1999, na categoria de melhor atriz, pelo trabalho no longa-metragem *Central do Brasil*, lançado um ano antes, pelo diretor carioca Walter Salles Júnior.

A exemplo do que havia considerado para Hermilo Borba Filho, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 170) inclui Ariano Suassuna entre os chamados “construtores do Nordeste”. Seu teatro, segundo ele, abre uma nova perspectiva de composição regional frente ao programa tradicionalista do romance de 1930, defendendo a emergência de um Nordeste ficcional, e, não, documental. “Ariano não decifra os mitos do sertão, mas o constrói como tal. Ele mitifica a sociedade sertaneja e seus homens”, considera Albuquerque Júnior. Ariano quer ser o profeta, o poeta, desse Nordeste onde o sol transforma o real em miragem. O teatro e o Nordeste do paraibano partem do pressuposto de que o espaço da arte não se restringe apenas ao campo da representação, mas, também, à possibilidade de apresentação de uma nova realidade criada pelo artista. O teatro e o Nordeste de Ariano Suassuna misturam imagens e temas já cristalizados em torno da região, como a seca, o cangaço, o messianismo e o coronelismo, mas transmuta essas imagens associando-as a um repertório que traz do medievo.

⁷⁰ Diretor e roteirista, Miguel Arraes de Alencar Filho nasce em Recife no ano de 1953. Filho do político Miguel Arraes, cassado durante a ditadura militar, passa a viver com a família em exílio na Argélia. Aos 18 anos, muda-se para a França, onde estuda na Universidade de Paris e ingressa no Comitê do Filme Etnográfico. Produz, então, seus primeiros filmes. Voltou ao Brasil em 1980, fixando-se no Rio de Janeiro. Já no ano seguinte, começa a trabalhar na TV Globo, emissora na qual se firma como diretor de telenovelas. A partir de 1985, começa a se dedicar a produções especiais, tendo sido responsável pelos programas *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*. Em 1996, estreia no teatro com uma adaptação de *O Burguês Ridículo*, obra do francês Molière.

⁷¹ Atriz, de batismo, Arlette Pinheiro Esteves da Silva, nascida no Rio de Janeiro em 1929, começa a carreira no rádio aos 16 anos. Em 1952, ingressa na companhia de Henriette Morineau. Dois anos mais tarde, estreia no Teatro Maria Della Costa, grupo no qual tem seu primeiro destaque na montagem de *A Moratória*. Já em 1956, é premiada em São Paulo pela atuação em *Vestir os nus*, de Luigi Pirandello. Funda em 1959 sua própria companhia, o Teatro dos Sete, no Rio de Janeiro, na qual atua até 1965. No cinema, participa, dentre outros, de: *A Falecida*, da obra de Nelson Rodrigues com direção do carioca Leon Hirszman (1937-1987), de 1964; *Tudo bem*, do também carioca Arnaldo Jabor, de 1978; *Eles não usam black-tie*, em mais uma parceria com Hirszman, em 1980. Foi a primeira atriz brasileira a ser indicada ao Oscar pela atuação *Central do Brasil*, filme de 1998. Tem também grande projeção em produções na televisão.

Caminho duro e cruel, mas ascendente em direção ao divino, como diria Sábato Magaldi (MAGALDI in ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 168), o Nordeste de Ariano é ambientado num espaço mais próximo ao que viveu quando menino. Sua Taperoá, não à toa, é citada em o *Auto da Compadecida*. Seu Nordeste estabelece diálogo mais profundo com a cultura do gado, com a civilização do couro, que com a cultura da cana-de-açúcar. Via de regra, o cenário do teatro de Ariano Suassuna é o do sertão das caatingas, das pequenas cidades empoeiradas, onde a única construção de destaque é a igreja e o poder, que, quando não ameaçado pelas hordas de cangaceiros, é dividido entre o coronel, o padre e o delegado. Em contraste com a miséria, sempre recorrente, no Nordeste de Ariano Suassuna, os homens, mesmo perseguidos pelas injustiças naturais e sociais, são ainda capazes de sonhar.

“Seu sertão é inferno, é purgatório, mas também é paraíso de riachos, açudes e pomares. Terra espinhenta, parda, pobre e pedregosa, mas também lugar de brisas, luares e pássaros”, sintetiza Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 169). Entres tantos extremos, seu teatro e seu Nordeste expressam uma região vista como tradicional, capaz de anunciar todo um passado ibérico, tomada por tipos ingênuos, de linguagem rude e pitoresca, que satirizam a sociedade moderna e os valores mundanos, recorrendo ao riso, ao bufo, ao carnavalesco, ao ridículo, como forma de contrariar a ordem estabelecida.

Na perspectiva em que coloca Pierre Bourdieu (2003, p. 129), ao tratar da lógica simbólica da distinção, “em que existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente”, Ariano Suassuna, sobretudo após a consagração de o *Auto da Compadecida*, tem papel central na definição do Nordeste e de um teatro para o Nordeste. “O mundo social é também representação e vontade e existir socialmente é também ser percebido como distinto”, considera Bourdieu (2003, p. 118). A criação de Ariano pode ser entendida como o que ele tem por reivindicação regionalista: a reapropriação sobre os princípios de construção e avaliação da própria identidade para se fazer reconhecer.

Assim, o teatro de Ariano Suassuna funciona como um argumento, um enunciado, que constitui o Nordeste – ou um Nordeste – na medida em que favorece, quanto mais se faz referencial, uma forma de acesso da região ao reconhecimento e, em decorrência, à existência. O discurso regionalista, afirma Bourdieu (2003, p. 116), é um discurso performativo que tem em vista legitimar, dar a conhecer e fazer reconhecer, uma fronteira desconhecida ou ignorada. Com a projeção de o *Auto da Compadecida*, Ariano, o Nordeste e o teatro nordestino se tornam visíveis, manifestos, dentro e fora do Nordeste e do panorama teatral nordestino, atestando, com isso, sua existência. A peça, ao agregar valores de diferentes campos, de diferentes instâncias de consagração, passa a se constituir como um marco.

Para Pierre Bourdieu (2013, p. 99), a vida intelectual e artística das sociedades revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens, através da autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo. Com o Nordeste brasileiro, não seria diferente. Na exata medida em que a produção, a circulação e o consumo dos bens simbólicos do Nordeste se alteram, como acontece claramente em 1957 com o *Auto da Compadecida* em relação ao teatro, o próprio Nordeste assume nova feição, reconhecendo-se e se fazendo reconhecer enquanto esfera autônoma. Para tanto, esse processo requer a atuação, a intermediação, de instâncias de difusão e consagração, necessárias às operações de seleção e legitimidade, das quais decorrem os processos de distinção cultural, responsável, dentre outras coisas, pela superação do anonimato e consolidação do sucesso. Assim, todo um conjunto de instrumentos valorativos, como, por exemplo, o respaldo da crítica especializada, se impõe. O *Auto da Compadecida* é o gênio de Ariano Suassuna, sim, mas é, também, tudo aquilo que a legitimou. Como obra de arte, a peça é ela mesma e tudo o mais que se repercutiu sobre ela.

2.2. O nordestino e o brasileiro se encontram

Sem Ariano Suassuna e o *Auto da Compadecida*, o Nordeste e seu teatro, certamente, seriam outros aos olhos do Brasil. Ariano, por sua vez, só foi possível enquanto artista graças às veredas abertas por Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. É um processo em cadeia, que, de Hermilo, desemboca em o *Auto da Compadecida*. Se é fato que cabe a Hermilo Borba Filho a articulação de um pensamento e de uma cena capazes de instituir um teatro para o Nordeste, é possível creditar também a ele as primeiras incursões desse modo de entender e fazer teatro pelo restante do país. O teatro do Nordeste deve a Hermilo não só aquilo que tem de projeto, de tese, entre os artistas do Recife de sua geração, como também grande das conexões que estabeleceu para se consolidar fora de Pernambuco. É Hermilo Borba Filho quem põe o teatro nordestino em diálogo com a centralidade da cena nacional.

Ainda no Recife, Hermilo estabelece grande diálogo com personalidades teatrais que ali chegavam de outras regiões do Brasil. Era um homem de teatro, mas era também um homem de imprensa. Entre os anos de 1946 e 1951, justamente o período em que se dedicou à retomada do Teatro do Estudante de Pernambuco, ele assina coluna, como crítico de teatro, para o jornal *Folha da Manhã*, periódico com edições matutinas e vespertinas inaugurado por Agamenon

Magalhães⁷² (1894-1952) em 1937. Desde os primeiros tempos de Hermilo à frente do TEP, Paschoal Carlos Magno, nome de grande projeção no cenário teatral brasileiro e também no jornalismo, particularmente, se revela uma de suas principais referências. Conforme destaca Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 23):

Mais do que apoio, Paschoal ofereceu inspiração. Partiu dele, por exemplo, a ideia de realização de um concurso de dramaturgia pelo TEP⁷³. Logo, torna-se um assíduo interlocutor, com quem Hermilo discutirá muitos de seus pontos de vista sobre o teatro nacional, passando a ser um dos nomes mais citados na seção *Fora de cena*. Por seu turno, a coluna teatral assinada por Paschoal, no jornal carioca *Correio da Manhã*, vez por outra abrirá espaço para noticiar, sempre de forma elogiosa, as realizações de Hermilo no comando do TEP.

Em fevereiro de 1947, Paschoal viaja ao Recife especialmente para apreciar o trabalho do Teatro do Estudante de Pernambuco. Então, Hermilo Borba Filho traduz e dirige *A sapateira prodigiosa*, de García Lorca, segunda montagem do TEP. Era, de acordo com Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 151), a primeira vez que o Recife via encenado um texto de Lorca, autor introduzido no Brasil três anos antes, quando da apresentação de *Bodas de Sangue*, pela Companhia Dulcina-Odilon, no Rio de Janeiro. Ainda em 1947, Hermilo escreve a peça *João sem terra* e a dedica a Paschoal. O carioca, por sua vez, retribui toda a deferência do pernambucano. Publica mais adiante, em 1950, pela editora da Casa do Estudante do Brasil, instituição fundada por ele em 1929, o livro *História do Teatro*, primeira contribuição mais expressiva de Hermilo no campo da teoria teatral. Além disso, escolhe *João sem terra* para a temporada de inauguração do Teatro Duse⁷⁴, no Rio de Janeiro, em 1952.

⁷² Professor, administrador e político, Agamenon Sérgio de Godoy Magalhães é pernambucano nascido na antiga cidade de Vila Bela, hoje Serra Talhada. Aos 11 anos, muda-se para o Recife. Após a sua formatura em Direito, é nomeado promotor de São Lourenço da Mata. Entra para o Partido Republicano Democrata, elegendando-se deputado estadual em 1918. Aos 29 anos, é aprovado em concurso para o Colégio Estadual, apresentando a tese *O Nordeste brasileiro (o habitat e a gens)*. Anos mais tarde, ingressa como docente para a tradicional Faculdade de Direito do Recife. Com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, Agamenon Magalhães ganha projeção nacional. Em 1934, assume o cargo de Ministro do Trabalho. Em 1937, Getúlio Vargas decreta a vigência do Estado Novo: dissolve o Congresso Nacional, os Legislativos estaduais e municipais, suspende as eleições e os partidos políticos, e estabelece por seis anos o mandato para presidente. Em Pernambuco, o governador Carlos de Lima Cavalcanti (1892-1967) é deposto. Getúlio nomeia Agamenon Magalhães como o interventor do Estado, cargo que permanece até 1945. Em 1950, volta ao Governo de Pernambuco em eleição direta.

⁷³ A influência de Paschoal Carlos Magno no concurso de peças do TEP, conforme registros de Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 154), foi tão decisiva, vale registrar, que o prêmio principal fazia referência à memória de seu pai, o imigrante italiano Nicolau Carlos Magno. Além disso, coube também a Paschoal arcar com os quatro mil cruzeiros que coube ao vencedor. No caso, Ariano Suassuna.

⁷⁴ Palco oficial do Teatro do Estudante do Brasil, grupo amador criado por Paschoal Carlos Magno em 1938. Com apenas 100 lugares e funcionando na própria casa de Paschoal, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, o Teatro Duse, que funcionou continuamente até 1958, torna-se referência para artistas amadores e autores estreates de todo o país. Tanto o TEB quanto o Duse são fundamentais para sedimentar no Brasil as linhas do teatro moderno e fortalecer a ideia de teatro como fruto de um processo de ensino, substituindo a lógica do improvisado e do talento nato que vigorou no teatro nacional até a década de 1940. Hoje, o teatro da Rua Hermenegildo de Barros, número 161, é uma instituição federal chamada Casa Funarte Paschoal Carlos Magno e serve de abrigo a artistas de todo o Brasil de passagem pelo Rio de Janeiro.



Figura 14 De Hermilo Borba Filho, *João sem terra* foi escolhido para inaugurar o Teatro Duse no Rio de Janeiro em 1952

Não seria, pois, nenhum exagero atribuir a Paschoal Carlos Magno a responsabilidade pela dimensão nacional que Hermilo Borba Filho e seu teatro passam a ter. *João sem terra* compõe uma estreia absolutamente bem-sucedida. Graças ao prestígio de Paschoal, o Teatro Duse foi recebido com entusiasmo. Ali, passou a se reunir um público mais especializado, interessado por um tipo de teatro que não encontrava espaço nos demais palcos do Rio de Janeiro, além de artistas e autoridades do mundo da política. O Duse não trabalhava com bilheteria. Todo o público era convidado. Para a abertura, Paschoal articulou uma programação com foco em uma de suas mais prementes preocupações: a renovação da dramaturgia.

Paschoal abre o teatrinho com o Festival do Autor Novo, conjunto de montagens de 26 textos nacionais inéditos. Escolhido para inaugurar os trabalhos, Hermilo Borba Filho deixa Pernambuco pela primeira vez como artista personificando tal figura. Há, entretanto, pelo menos, dois outros registros anteriores de passagem do pernambucano pelo Rio de Janeiro, participando de debates. Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 160), sem precisar data, diz que, em 1947, ele esteve presente num encontro de grupos de teatro de estudante articulado por Paschoal Carlos Magno no Teatro Fênix. Já Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 62) destaca a presença de Hermilo no primeiro Congresso Nacional de Teatro, realizado em 1951.

Drama em quatro atos, *João sem terra* não repercute muito bem entre os críticos. De toda forma, Hermilo figurava entre os protagonistas de um dos mais importantes acontecimentos do teatro nacional de então. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 62) afirma que, já naquela época, Hermilo Borba Filho, especialmente por meio de sua dramaturgia, mas também em decorrência de sua intensa produção intelectual, sua constante produção de críticas e ensaios, já havia conseguido transpor as barreiras impostas pela distância, física e também simbólica, entre a cidade do Recife e as principais capitais do Sudeste do país. “Mesmo de longe, ele se fizera agente, e, não, apenas passivo receptor do processo de renovação que tomava conta dos palcos nacionais”, argumenta.

Para Reis, a chave que franqueou o acesso de Hermilo Borba Filho ao que considera como setores hegemônicos das discussões sobre a modernização do teatro brasileiro foi justamente a riqueza dramática que ele atestava para a cultura popular de sua região. Como pensador, Hermilo, mesmo vivendo e produzindo no Recife, fazia parte, e com destaque, dos mais importantes debates sobre o teatro no Brasil. A diferença com relação à estreia de *João sem terra* no Teatro Duse é que a criação de Hermilo Borba Filho deixava de ser uma experiência pernambucana e se projetava nacionalmente. A partir dali, o teatro de Hermilo assumia uma materialidade diante de seus principais interlocutores.

Como recupera Diego Molina (2015, p. 117), a presença de Hermilo Borba Filho, então com 35 anos e já com vasta atividade teatral em sua terra natal, causa certo desconforto aos críticos arregimentados por Paschoal Carlos Magno para apreciar o teatro de artistas supostamente iniciantes. É o que fica evidente no recorte que registra do texto de Sábado Magaldi, publicado dias depois da estreia de *João sem terra*: “Devemos convir que se trata de alguém adulto, longe das implicáveis hesitações adolescentes, e a crítica, nesse caso, não poderá adotar a necessária relatividade usada com os autores, de fato, novos”. Molina observa ainda que houve resistência ao excesso de verdade que Hermilo teria imprimido à peça, o que serviu como argumento para que cenas de violência, ou menções a incesto, fossem contestadas. Pensado para revelar e despertar novas vocações dramáticas no Brasil, o Festival do Autor Novo, em sua cena inaugural, repercute mais e pelas elogiadas performances de José Maria Monteiro⁷⁵ (1923-2010), na direção, e pela atuação de Glauce Rocha⁷⁶ (1933-1971).

⁷⁵ Natural da cidade de Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, José Maria Monteiro foi ator, autor e diretor. Estreia em 1947 no elenco do grupo Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro. Passa por companhias importantes, como o Teatro Popular de Arte, da atriz Maria Della Costa, onde se firma como diretor. Além da primeira montagem do Teatro Duse, também assina a direção da encenação de estreia da Companhia Dramática Nacional, em 1953.

⁷⁶ Nascida em Campo Grande, Mato Grosso, Glauce Eldé Ilgenfritz Corrêa de Araújo Rocha é uma das mais populares atrizes brasileiras de sua geração, tendo conquistado grande projeção no teatro, no cinema e também na

Sobre os primeiros textos teatrais de Hermilo Borba Filho – *Electra no circo*, de 1944, *João sem terra*, de 1947, e *A barca de ouro*, de 1949 – Flávio Weinstein Teixeira (2007, p. 159) afirma ser evidente a dificuldade do autor em conseguir produzir uma dramaturgia condizente com o teatro que tanto perseguia. A vinculação dos dramas do Nordeste com essa primeira produção se dá, segundo ele, de forma muito rudimentar. Não obstante o autor as ter povoado de personagens comuns ao cotidiano das populações mais pobres e interioranas – gente do campo, artistas de circo, pescadores – e tenha feito as tramas transcorrerem em ambientes característicos da região – engenho de zona açucareira, circo mambembe, comunidade de pescadores – são peças que, argumenta Teixeira, têm suas dinâmicas condicionadas pelo formato. A predominância do gênero – no caso, tragédia – sobressai ao desafio de teatralizar as temáticas regionais. A situação só se inverte em *Auto da mula de padre*, segundo Sônia Maria van Dijck Lima (1986, p. 22-3). Na peça, de 1948, ela destaca, o espírito popular já é mais expressivo, em virtude de Hermilo Borba Filho explorar no texto as histórias fantásticas de assombração fixadas pela tradição oral do Nordeste.

Contraditoriamente, ao mesmo tempo em que *João sem terra* abre espaço para que Hermilo Borba Filho se firme nacionalmente, aquele mesmo ano de 1952 viu o Teatro do Estudante de Pernambuco arrefecer no Recife. Flávio Weinstein Teixeira (2014, p. 135) explica que o fim do grupo não deve ser debitado, como de praxe em coletivos do gênero, exclusivamente a sua insolvência financeira. Hermilo Borba Filho (1947, p. 12), desde o princípio, era um defensor da gratuidade das apresentações. Tarefa árdua, nem sempre viável. Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 148), entretanto, dá conta da cobrança de ingressos pelo Teatro do Estudante, embora com a defesa de que praticavam os menores valores possíveis.

Egresso do TEP, Joel Pontes (1966, p. 74) lembra que, até 1948, o grupo vivia de donativos e os espectadores contribuíam livremente com a quantia que desejassem ou pudessem oferecer ao fim de cada récita. Procedimento que, segundo ele, desencadeou em diversas dívidas, grande parte assumidas pessoalmente por Hermilo Borba Filho. Ao lado da dificuldade em angariar e administrar recursos, e de modo a agravá-la, Flávio Weinstein Teixeira destaca ainda o fato de que a proposta criativa do Teatro do Estudante de Pernambuco, no que tinha de renovadora, tinha também de difícil assimilação por um público acostumado com os espetáculos que o Teatro de Amadores oferecia.

televisão. Estreia em 1951, em peça com texto e direção de José Maria Monteiro, com quem volta a trabalhar no espetáculo de estreia do Teatro Duse. Sua participação em *João sem terra* é bastante elogiada pela crítica. Ao longo dos anos 1950 e 1960, integra elenco de montagens de grande destaque no teatro. No cinema, atua em mais de 20 filmes. Dentre os quais, destacam-se *Terra em transe*, de 1967, do diretor baiano Glauber Rocha (1939-1981), e *Navalha na carne*, de 1969, do mineiro Neville d'Almeida.

De acordo com Joel Pontes, o antagonismo TEP-TAP, embora nem sempre visto com bons olhos pela crítica do período, não chegava, no entanto, a ser propriamente um problema acentuado, tendo em vista a natureza tão distinta de suas condutas criativas. Sem quebra de amizade, atesta, Hermilo Borba Filho e Valdemar de Oliveira simplesmente se separaram e, daí em diante, cada um seguiu com sua obra. O decisivo, em sua compreensão, para que os integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco decretassem o fim de seus trabalhos, além do que chama de “pobreza asfixiante”, foi o que tem como “jeito de ser fechado do TEP”.

O TEP acabou por ser um grupo fechado em si mesmo.

Tendo atraído seus atores antes mesmo de estreiar, nunca foi capaz de novas adesões, por mais que as procurasse. Com pouco tempo, havia um processo de formação cultural comum aos estudantes e uma atitude de defesa permanente contra as infiltrações desagregadoras. Por isso, não surgiram novos nomes, nem mesmo de pernambucanos. Os da primeira hora bastavam. (PONTES, 1966, p. 81)

Em 1953, Hermilo Borba Filho – desempregado e endividado, como registra Joel Pontes – transfere-se para São Paulo. Lá, passa a colaborar como crítico de teatro em diversas publicações⁷⁷, sem nunca, entretanto, se eximir do exercício criativo. De sua safra paulista, destacam-se: a tradução de *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, para montagem da Companhia Maria Della Costa, em 1956; a direção e a adaptação de *A Dama das Camélias*, do francês Alexandre Dumas Filho (1824-1895), para a Companhia de Teatro Cômico da atriz Dercy Gonçalves⁷⁸ (1907-2008), também em 1956; a direção de *A Compadecida*, de Ariano Suassuna, para o elenco do Studio Teatral Nelson Duarte, em 1957; e a direção de *O casamento suspeito*, novamente de Suassuna, para a Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, naquele mesmo ano. Este último espetáculo rendeu a Hermilo o prêmio de revelação de diretor pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, entidade que ele ajudara a fundar.

Por tudo isso, conclui Sônia Maria van Dijck Lima (1986, p. 8-9):

Ganhava fama crescente e as notícias chegavam à capital pernambucana, devidamente espalhadas pela imprensa local, que acompanhava o sucesso do nordestino nas terras distantes. Não só como diretor fazia-se conhecido. [...] A crítica teatral, atenta, fazia justiça a seu desempenho como diretor e como autor. [...] Nosso autor tinha conquistado seu lugar no mundo do espetáculo também fora da terra natal.

⁷⁷ Em São Paulo, Hermilo Borba Filho ocupa a função de crítico teatral e literário para os jornais *Última Hora* e *Correio Paulistano*, além de exercer o cargo de secretário geral da revista *Visão*.

⁷⁸ Atriz, Dolores Costa Gonçalves, natural de Santa Maria Madalena, Rio de Janeiro, estreia no teatro em 1929, na trupe da cearense Maria Castro (1886-1960). Logo se destaca pela exímia capacidade de improviso, figurando entre os comediantes mais populares do país. No Rio de Janeiro, faz carreira no teatro de revista na década de 1930 e 1940. Na década seguinte, quando a revista já não atrai o mesmo público, dedica-se à comédia em própria companhia. A partir do final dos anos 1960, abandona a dramaturgia para recorrer a um formato mais próximo ao show, em que ela tem papel solo. Como atriz, também se dedica ao cinema e à televisão.

Aplaudido no sul do país, Hermilo Borba Filho nunca esteve completamente ausente de Pernambuco. À distância, continuou mantendo contato com alguns de seus parceiros do extinto Teatro do Estudante. Em especial, Ariano Suassuna, que, na opinião de Flávio Weinstein Teixeira (2007, p. 193), foi, talvez, “quem levou às últimas consequências o credo do TEP”. De acordo com Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 226), no que diz respeito ao teatro, não se pode separar Ariano Suassuna de Hermilo Borba Filho. Colegas na Faculdade de Direito, tendo ingressado juntos, em 1946, Ariano é tragado pelo teatro em definitivo graças a Hermilo.

Segundo recupera Carvalheira, Ariano atribuía a Hermilo, em termos de formação intelectual, o papel que a universidade não cumpriu em sua vida. Hermilo Borba Filho foi um grande entusiasta para que Ariano Suassuna se dedicasse à dramaturgia. Dramaturgia esta que Hermilo tem papel decisivo em projetar nacionalmente. É dele, por exemplo, a primeira montagem fora dos palcos do Recife da peça *Auto da Compadecida*, bem como é dele também a encenação inaugural de *O casamento suspeito*, que só seria trabalhada por elenco pernambucano meses depois de sua estreia em São Paulo.

O *Auto da Compadecida* foi encenado pela primeira vez em 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, na capital pernambucana, pelo Teatro Adolescente do Recife, sob direção de Clênio Wanderley. Exatos seis meses depois, em 11 de março de 1957, Hermilo Borba Filho já estreava a peça para São Paulo. Entre uma versão e outra, a montagem dos Adolescentes do Recife protagonizou um episódio, até então, inédito para o chamado teatro do Nordeste. Mais uma vez por intermédio de Paschoal Carlos Magno, Pernambuco via seu teatro cruzar o país rumo ao Rio de Janeiro. A novidade, então, é que o *Auto da Compadecida*, selecionado para a primeira edição do Festival de Amadores Nacionais, realizado em janeiro de 1957, no Teatro Dulcina, surpreende. Diferente do que ocorreu com *João sem terra* anos antes, a peça foi aclamada pelo público e pela crítica e ainda conquistou os prêmios de melhor espetáculo, melhor direção para Clênio Wanderley e melhor atriz para Ilva Niño, que vivia um papel secundário na trama.

Uma grande surpresa, como define Ariano Suassuna:

A gente não esperava aquela explosão toda, foi uma grande surpresa. Quando terminamos a apresentação, o público subiu nas cadeiras de madeira. Todos batiam os pés com vigor, fazendo muito barulho. Logo no início, eu estava um pouco temeroso. Era um tipo de peça que nunca tinha se visto nem no Recife, quanto mais no Rio de Janeiro. Esse negócio de cachorro enterrado em latim. Jamais esperava o resultado alcançado. Eu não pensava nunca que o *Auto da Compadecida*, um dia, saísse do Recife. (SUASSUNA *apud* VICTOR; LINS, 2007, p. 73)



Figura 15 Elenco inaugural de *Auto da Compadecida*, com Ariano Suassuna e Clênio Wanderley ao centro, no Teatro Dulcina

A reação de espanto, sobretudo entre os próprios artistas envolvidos na realização do espetáculo, deve-se, particularmente, à estreia árida da produção no Recife, conforme registra Leidson Ferraz (2007, p. 14-27). Se não propriamente um retumbante fracasso, nada que pudesse, nem de longe, ao menos sinalizar o futuro tão promissor que os palcos lhe reservavam. Escrito originalmente em 1955, o texto de *Auto da Compadecida* foi feito por encomenda para um grupo que nem podia ser considerado como tal. Naquele período, Ariano Suassuna ministrava aulas no Ginásio Pernambucano, tradicional escola de ensino médio do Recife, fundada em 1825, considerada a mais antiga em atividade no Brasil, e foi provocado a assinar a peça a ser montada pela turma como parte da conclusão dos trabalhos.

A composição dos personagens, quatorze masculinos e apenas dois femininos, seria, pois, um dos sinais de que o texto nasceu para um elenco específico. Dificuldades de produção, no entanto, acabaram fazendo com que Ariano Suassuna, antes mesmo da primeira encenação, desenvolvesse uma versão reduzida da dramaturgia original. Assim, os estudantes do Ginásio Pernambucano levaram aos palcos *O processo do Cristo negro*. Eis aí o estopim do posterior Teatro Adolescente do Recife.

Egressos daquela experiência escolar, Ilva Niño e Luiz Mendonça não se contentaram e procuraram Clênio Wanderley para dirigir o texto na íntegra. Fundado em abril de 1955, o grupo, segundo Alexandre Figueirôa (2003, p. 81), tem suas origens, na verdade, um pouco antes. O Teatro Adolescente do Recife remonta ao período de grande efervescência de agremiações amadoras formadas por estudantes na capital pernambucana desde o início da década de 1950. Clênio Wanderley e Luiz Mendonça, por exemplo, afirma Figueirôa, vinham do Teatro do Estudante Secundário, de 1951. Clênio, por sua vez, antes disso, havia integrado, ao lado de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, o Teatro do Estudante de Pernambuco.

O espetáculo de estreia do Teatro Adolescente do Recife foi *Terra queimada*, apresentado em março de 1956, no Teatro Santa Isabel. Então, o texto do pernambucano Aristóteles Soares⁷⁹ (1910-1989) já não era inédito. Também com direção de Clênio Wanderley, o elenco do Grupo Teatral do Atlético Clube de Amadores, do Recife, havia apresentado a peça em 1950. Dois anos mais tarde, assim como *João sem terra*, de Hermilo Borba Filho, *Terra queimada* integrou o Festival do Autor Novo, no Rio de Janeiro. Então, a dramaturgia contou com direção do próprio Paschoal Carlos Magno, principal responsável pelo evento, que acabou, pela experiência, recebendo o prêmio de diretor revelação do ano, concedido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. *Terra queimada*, por sua vez, recebeu o prêmio Artur Azevedo, da Academia Brasileira de Letras.

Para Joel Pontes (1966, p. 125), o grande serviço prestado por Clênio Wanderley ao teatro pernambucano foi justamente iniciar atores e lançar peças e escritores. Quase sempre, privilegiando o sotaque regional que carregavam. Ao preferir a literatura da região, argumenta Pontes, o diretor conseguia simplificar possíveis problemas de caracterização de personagens, guiando seus elencos por temas e tipos de fácil alcance. Assim, conseguia uma veracidade de cena que, para muitos, podia parecer apurada elaboração artística e prodígio técnico, mas que, segundo ele, refletia mais o estado natural dos temas e intérpretes com os quais costumava trabalhar. Clênio Wanderley, em sua direção, sabia conservar a espontaneidade dos seus atores, tornando, como afirma Joel Pontes, quase impossível a distinção entre o que neles era claramente instintivo e o que foi apreendido ao longo dos ensaios.

⁷⁹ Autor, Aristóteles Soares da Silva é natural de Rio Formoso. Em 1915, muda-se para Catende, também em Pernambuco, e lá reside até os 42 anos. A princípio, dedica-se a escrever comédias de costumes, escritas à maneira dos comediógrafos ligeiros cariocas, aclimatadas, entretanto, ao ambiente e aos tipos nordestinos, encenadas pelo Teatro de Amadores de Catende. São dessa fase as peças *O Barão de Caitetú*, *A Carta*, *Temos agora um futuro* e *Casei-me com a madrinha*. Provocado por Hermilo Borba Filho, abandona as comédias e passa a escrever dramas baseados em assuntos regionais. A primeira peça dessa fase é *Cana Brava*, montada, em 1952, pelo Teatro do Estudante Secundário de Pernambuco, com direção de Clênio Wanderley. Então, passa a viver no Recife, aproximando-se de grupos tradicionais como o Teatro de Amadores, que monta *Sangue velho* e *A Trovoada*, de sua autoria, e muitos outros coletivos estreantes, a exemplo do Teatro Adolescente

Prevista para 4 de setembro de 1956, a primeira apresentação de o *Auto da Compadecida* teve que ser adiada em uma semana. A mudança de planos deu-se porque a Companhia de Comédias Bibi Ferreira, do Rio de Janeiro, de passagem pelo Recife, decidira prorrogar sua temporada no Santa Isabel. Coincidência ou não, naquele mesmo mês, no dia 30, o Teatro de Amadores de Pernambuco estreava, com direção da própria Bibi Ferreira, uma adaptação de *Bodas de Sague*. Editava-se nova rixa entre os egressos do TEP e a família Oliveira. Mesmo com a alteração de data, o *Auto da Compadecida* chegou aos palcos em clima de grande imprevisto. Basta dizer que a atriz Socorro Rapôso, a celebrada primeira intérprete da *Compadecida*, foi convidada para o elenco dois dias antes da estreia do espetáculo.

Não bastasse esse contratempo, das três récitas agendadas, a última não chegou a acontecer. E o que é pior: por falta de público. De todo modo, o objetivo maior dos Adolescentes foi concluído. Apesar dos pesares, Paschoal Carlos Magno, em circulação pelo Brasil selecionando as montagens que iriam compor o futuro Festival de Amadores, pôde conferir uma das apresentações. Além dos problemas com o palco e com o público, a crítica pernambucana também recebeu a estreia de o *Auto da Compadecida* com mais ressalvas que adjetivos, como é possível perceber no texto publicado por Valdemar de Oliveira para o *Jornal do Commercio*:

Do chamado Teatro do Nordeste Ariano Suassuna é talvez, a figura de maior capacidade criadora. A que mais ousa, a que mais investe contra os tabus da escrita dramática, e, por isso a mais pessoal e a mais afirmativa. [...] A técnica ainda não é bastante sólida e há, até, certos excessos de linguagem, dispensáveis como todo excesso. [...] Dentro do espírito sacramental da peça, há, todavia, achados felizes e tipos de irrecusável fidelidade, de que resulta uma ambientação justa, numa moldura típica de farsa. As dificuldades que o gênero implica foram de certo modo vencidas pelo autor, não creio que o tenham sido na mesma escala, pelo diretor. [...] O seu estilo, pouco conhecido entre nós, requer não só conhecimentos especializados como, por igual, elementos humanos realmente capazes. E com isso não contou o elenco heterogêneo do Teatro Adolescente do Recife. (OLIVEIRA *apud* FERRAZ, 2007, p. 19)

Impressão diametralmente oposta ao que destacou Paschoal Carlos Magno para o *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, quando da participação do Teatro Adolescente no Festival de Amadores:

É uma peça que se interrompe a cada instante com aplausos. É uma peça que se aplaude de pé. Uma peça como poucas do teatro brasileiro de todos os tempos. E quem representa é um punhado de moços de talento, de muitíssimo talento. Há neles dignidade, entusiasmo, honestidade. Quem a dirigiu foi Clênio Wanderley. Terá menos de 30 anos. Mas nasceu diretor, como outros nascem santos. Dá-nos uma lição de equilíbrio, de sentido poético, de magia cênica. Quem gostar de teatro, quem acreditar em teatro e desejar prestigiá-lo, deve ir ao Dulcina, para se comover, aplaudir, queimar as mãos de palmas, diante do espetáculo que é *A Compadecida*, dos mais belos que já vi no Brasil e nas minhas andanças pelo mundo. (MAGNO *apud* FERRAZ, 2007, p. 17)

Ariano Suassuna, em depoimento a Leidson Ferraz (2007, p. 20), afirma que o Teatro Adolescente veio preencher no Recife o vazio deixado desde o fim do Teatro do Estudante de Pernambuco e a ida de Hermilo Borba Filho para São Paulo. A ideia de Ariano é tão pertinente que, quando Hermilo regressa e surge o Teatro Popular do Nordeste, o Teatro Adolescente arremata sua trajetória. Não é o caso de afirmar que fossem um único grupo, como Hermilo vai dizer sobre o TEP e o TPN, mas compartilhavam um mesmo programa, um mesmo repertório. A montagem de *o Auto da Compadecida*, assim, dialoga com o que já pregava o TEP – sobretudo, no que diz respeito ao elogio ao autor local e ao colorido regional da dramaturgia –, mas antecipa também parte do que o TPN viria a defender anos depois, como, por exemplo, o interesse por uma criação que se apropriasse do Nordeste não só como tema e uma encenação que garantisse visibilidade ao que Hermilo chamava de “espetáculos dramáticos populares”.

Décio de Almeida Prado (2003a, p. 79-80) compreende *o Auto da Compadecida* como uma experiência ápice, embora pioneira, na vinculação entre o chamado teatro do Nordeste e o próprio Nordeste:

Ariano Suassuna identificava-se com o povo do Nordeste não só por ser povo, mas, sobretudo, por ser do Nordeste. Ele não põe em cena o camponês, o trabalhador braçal, entendidos enquanto classe social ou força revolucionária, e, sim, especificamente, o ‘amarelo’, o cangaceiro, o repentista popular, com toda a carga de pitoresco que a região possui. [...] O sertanejo, em suma, ao mesmo tempo em estado de fome e em estado de graça poética, compartilhando com o artista os dons da fantasia, celebrando também ele, a seu modo, sem o saber, o triunfo do pensamento criador sobre a miséria.

O próprio Ariano Suassuna (2004, p. 15-7), em uma espécie de epígrafe da dramaturgia, antes mesmo de apresentar os tipos que compõem a trama, explica que a narrativa tem como base três contos populares do Nordeste. Todos eles, a princípio, apócrifos. O primeiro ato é inspirado em *O enterro do cachorro*, história que Ariano pinçou da obra do cearense Leonardo Mota⁸⁰ (1891-1948), sempre citado como uma de suas principais influências. É quando o autor introduz João Grilo e Chicó, os personagens principais, e localiza a peça no interior do Nordeste – ao fazer referência à Serra do Araripe, no Ceará, e às cidades de Taperoá, na Paraíba, sua terra natal, e Propriá, em Sergipe. Além disso, deflagra a série de pecados que marca a rotina de todos os tipos que revela. A moral dos personagens de *o Auto da Compadecida* é controversa. Pobres e ricos, religiosos e leigos, jovens e velhos, homens e mulheres, todos cometem constantemente pequenos delitos: mentem, traem, subornam e trapaceiam.

⁸⁰ Natural da cidade de Pedra Branca, Leonardo Mota foi escritor, professor, advogado, promotor de justiça, secretário de governo, tabelião, jornalista e historiador. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Ceará no ano de 1916. Membro da Academia Cearense de Letras, publicou dentre outros livros: *Cantadores*, de 1921, *Viroleiros do Norte*, de 1925, *Sertão Alegre*, de 1928, *No Tempo de Lampião*, de 1930, *Prosa Vadia*, de 1932, e *Padaria Espiritual*, de 1938.

O segundo ato é baseado em *A história do cavalo que defecava dinheiro*, lido por Ariano Suassuna também a partir de Leonardo Mota. Já o terceiro ato provém de *O castigo da soberba*, quando acontece a invocação de Nossa Senhora e o julgamento final da trama. O processo de migração das feiras-livres aos palcos envolve uma operação de sentido complexa, tendo em vista que os cordéis não são apenas repositórios de uma literatura, conforme pondera Martine Kunz (2001, p. 60):

A virtuosidade e o talento dos poetas populares do Nordeste brasileiro eclodiram e persistem nessa região cuja cronologia é a das secas e das inundações, das grandes fomes histórias, ou das fomes mudas, cotidianas e crônicas, onde o analfabetismo e o subdesenvolvimento econômico sustentam-se um ao outro, onde a fome de pão muda-se em fome de vida e a espontaneidade poética parece nascer da dificuldade de sobreviver. Por ser não só testemunho, mas também representante dessa realidade dolorosa, o poeta popular não saberia representá-la sem que o quadro fosse ao mesmo tempo requisitório. [...] Os títulos e os textos nos mandam de volta obrigatoriamente ao contexto do qual eles procedem, assim como à concepção do poeta popular, escrivão da realidade, delegado e porta-voz de muitos outros, sufocados pelas necessidades imediatas e para quem a linguagem escrita permanece inacessível. O poeta é a voz do silêncio.

Mais que a recriação escrita de uma tradição oral, a literatura de cordel, sustenta Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006, p. 59), é “um sistema literário complexo e independente do sistema literário institucionalizado”, com produção, distribuição e, sobretudo, um público muito particular. Em muito, pelo fato de o cordel, “errante vagabundo”, conforme pontua, ser uma “estranha literatura para analfabetos”. Para Fonseca dos Santos (2006, p. 59):

O folheto estabelece uma via de transição entre a realidade dura, muitas vezes dramática, e um mundo imaginário que lhe fornece as chaves da compreensão do real. Essa passagem servirá tanto para ligar o cotidiano ao sonho, quanto para inserir a história maravilhosa na vida de todos os dias. O folheto constitui, assim, uma nova via de aprendizagem.

Uma das características mais recorrentes da literatura de cordel praticada no Nordeste brasileiro desde o avançar da segunda metade do século XIX, de acordo com a autora, é a aclimação e regionalização de personagens e ações. Assim, o rei se transforma em fazendeiro rico e sua filha é chamada de princesa. O cavaleiro que o combate para obter a mão da princesa torna-se, então, um vaqueiro corajoso e leal, que enfrentará à faca seus inimigos, em geral capangas do fazendeiro. Em o *Auto da Compadecida*, o Nordeste não é apenas cenário. Ariano Suassuna entrelaça de tal forma os personagens que, mesmo Jesus e Nossa Senhora, a *Compadecida*, acabam quase por se revelar também nordestinos, como os demais tipos.

No terceiro ato, por exemplo, quando da condenação final, João Grilo clama ao Senhor “por alguém que está mais perto de nós, por gente que é gente mesmo” (SUASSUNA, 2004, p. 165), como que a dar a deixa para que a *Compadecida* enfim entre em cena. O próprio João

Grilo reforça a humanidade da *Compadecida* ao dizer: “Isso aí é gente e gente boa, não é filha de chocadeira não! Gente como eu, pobre, filha de Joaquim e de Ana, casada com um carpinteiro, tudo gente boa” (SUASSUNA, 2004, p. 174). Ao final, quando intercede ao filho para que João tenha mais uma chance de vida na terra, é a vez de a *Compadecida* assumir sua condição humana e mostrar-se íntima daquela gente: “João foi pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como nossa. Não o condene” (SUASSUNA, 2004, p. 184). Tese comprovada, João Grilo é inocentado e retoma sua sina.

O próprio elenco da primeira montagem de o *Auto da Compadecida* experimentou, com a peça, um momento de afirmação de identidade. A temporada fora de casa projetou não só o Nordeste do espetáculo, como também aquele que carregava cada um dos artistas que o encenavam. O *Auto da Compadecida* do Teatro Adolescente do Recife era uma montagem nordestina, com um enredo nordestino, de um autor nordestino, um diretor nordestino e um elenco nordestino. As memórias da atriz Socorro Rapôso, paraibana radicada em Pernambuco tal Ariano Suassuna, conforme registra Leidson Ferraz (2007, p. 17), reforça bem esse momento de tomada de consciência, de autolegitimação daquela geração de artistas, quando da viagem ao Rio de Janeiro, em 1957:

Quando lá chegamos, a maioria dos concorrentes se referia a nós como ‘os amarelinhos do Nordeste’. A gente sentia os olhares críticos, de desprezo mesmo. Até que chegou o dia dos ‘amarelinhos’ darem o seu recado. [...] Fomos aplaudidos em cena aberta infinitas vezes e, no final, a cortina abriu e fechou umas sete vezes. [...] O resultado foi uma verdadeira consagração.

Paradoxalmente, sair do Nordeste parecia ser o que faltava para o teatro do Nordeste se afirmar nacionalmente e consolidar, de vez, seu próprio entendimento. Vencida essa etapa, muitos e novos caminhos iriam se colocar. Proposto por Stuart Hall, o conceito de diáspora ajuda a descortinar o que teria se dado naquele momento. Segundo Hall (2006, p. 32-3), o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. “A diferença é essencial ao significado e o significado é essencial à cultura”, destaca. Também Gerd A. Bornheim (1983, p. 21) vai tratar tal questão: para ele, os momentos em que surgem as diferenças são os mais significativos para que se possa acender à fecundidade e às diversificações que integram uma determinada cultura. Diante disso, o *Auto da Compadecida* ocupa uma posição de destaque na medida em que estabeleceu, em definitivo, uma diferença ao chamado teatro do Nordeste. A partir de então, o Nordeste e o teatro nordestino passavam a ter uma referência clara de pensamento e execução. A invenção estava dada. Faltava ser difundida.

CAPÍTULO 3] Nas grandezas do Brasil

*“Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos”.*

João Cabral de Melo Neto

Quando retorna de São Paulo para Recife, Hermilo Borba Filho não só encontra o teatro nordestino em outro estágio, como o próprio Nordeste dava sinais de mudança. Então, falava-se bastante em desenvolver a região. Mais uma vez, o governo federal esboçava alguma reação diante das intempéries climáticas. Em 1958, já no período em que mineiro Juscelino Kubitschek (1902-1976) comandava o país, nova estiagem demarca o surgimento do Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN). Também o Banco do Nordeste do Brasil (BNB), fundado ainda na gestão do gaúcho Getúlio Vargas na Presidência, em 1952, o emblemático ano do fim do Teatro do Estudante de Pernambuco, havia nascido em período de seca.

Coordenado pelo economista Celso Furtado⁸¹ (1920-2004), o GTDN culminaria com a criação, um ano mais tarde, da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), cuja sede seria implantada na capital pernambucana. Politicamente, a cidade do Recife também vivia um novo tempo, na virada da década de 1950 para 1960. É quando, com o apoio de forças políticas da esquerda, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), por exemplo, e setores mais progressistas da sociedade, Miguel Arraes⁸² (1916-2005) chega ao poder, primeiro na prefeitura, em 1960, e, logo depois, no governo do estado, em 1962, e, com ele, ganha evidência todo um conjunto de ações para estimular a organização popular.

⁸¹ Paraibano, nascido na cidade de Pombal, Celso Monteiro Furtado faz parte de seus estudos no Recife. Em 1939, muda-se para o Rio de Janeiro, onde conclui bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais em 1944, mesmo ano em que foi convocado para integrar a Força Expedicionária Brasileira (FEB), servindo na Itália durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1948, conclui doutorado em Economia na Universidade de Sorbonne, em Paris. Em seguida, passa a viver no Chile, onde integra a recém-criada Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), órgão das Nações Unidas. Em 1954, publica *A economia brasileira*, título que dá origem a *Formação Econômica do Brasil*, escrito durante sua colaboração junto à Universidade de Cambridge, na Inglaterra. Integra os governos dos presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart (1919-1976). Com a tomada do poder pelos militares, em 1964, foi incluído na primeira lista de cassados, perdendo seus direitos políticos por dez anos, passando a viver exilado. Em 1981, funda o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Em 1985, foi convidado a participar da Comissão do Plano de Ação do governo Tancredo Neves (1910-1985). De 1986 a 1988, foi ministro da Cultura do governo José Sarney, quando da criação da pasta. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1997. É considerado um dos mais importantes intelectuais brasileiros do século XX.

⁸² Cearense da cidade de Araripe, Miguel Arraes de Alencar muda-se, em 1932, para o Rio de Janeiro, onde planejava cursar a faculdade de Direito. Aprovado em concurso público, transfere-se para o Recife. Lá, conclui seus estudos e se inicia na política. Já em 1948, assume a Secretaria de Fazenda do Estado de Pernambuco. É eleito prefeito do Recife em 1960 e governador do Estado dois anos mais tarde. Com o golpe de 1964, é preso por recusar-se a renunciar ao cargo para o qual havia sido eleito, sendo posteriormente exilado e condenado, à revelia, por subversão. Passa a viver na Argélia. Com a anistia, retorna ao Brasil em 1979. É eleito deputado federal em Pernambuco pelo PMDB em 1982. Em 1986 e 1994, é conduzido novamente ao Governo do Estado de Pernambuco. Em 2002, aos 86 anos, retorna à Câmara dos Deputados em Brasileira para mais um mandato.

Nesse sentido, Arraes funda, oficialmente, em maio de 1960, o Movimento de Cultura Popular (MCP), dirigido pelo professor Germano Coelho⁸³, e dá início a um amplo projeto de alfabetização em massa, no qual se destaca a colaboração do pedagogo Paulo Freire⁸⁴ (1921-1997). Consta que, naquele momento, a prefeitura do Recife não atuava no setor educacional, encontrando-se na cidade apenas escolas públicas mantidas pelo governo estadual e instituições privadas. Então, cerca de 80 mil crianças, de sete a 14 anos de idade, estavam fora das salas de aula. Número ao qual se somava outros tantos milhares de adultos analfabetos. Criado para defender a emancipação do povo através da educação e da cultura, até ser literalmente destruído com a chegada dos militares ao poder em 1964, o MCP agregou diversos intelectuais e artistas.

Muitos deles, registre-se, do teatro, como o próprio Hermilo Borba Filho, além de nomes como Ariano Suassuna e Luiz Mendonça. Daí, atribui Alexandre Figueirôa (2003, p. 91), o aparecimento, na cena pernambucana, de grupos preocupados com o processo de nacionalização dos palcos brasileiros por meio de uma criação mais aberta ao alcance popular. Em especial, o Teatro Popular do Nordeste (TPN), de Hermilo e Ariano, e o Teatro de Cultura Popular (TCP), de Mendonça, cujos caminhos, como ressalta Figueirôa, apesar de diretrizes semelhantes em alguns aspectos, tomaram rumos bem diferenciados na prática.

O Teatro de Cultura Popular, em certa medida, reflete uma experiência ainda muito forte, naquele período, na arte de Luiz Mendonça. Egresso do elenco da premiada montagem de *Auto da Compadecida*, do Teatro Adolescente do Recife, ele vivenciou o fracasso no palco do Teatro Santa Isabel, em 1956, e a consagração no Rio de Janeiro, no ano seguinte, no festival idealizado por Paschoal Carlos Magno. De volta ao Recife, a convite de Paulo Freire, então

⁸³ Advogado e educador, formado pela Faculdade de Direito do Recife, instituição da qual é professor aposentado, Germano de Vasconcelos Coelho, nascido em Brejo de Areias, na Paraíba, em 1927, teve uma influência fundamental nas gestões seguidas de Miguel Arraes como prefeito do Recife e governador de Pernambuco. Foi um dos fundadores e primeiro presidente do Movimento de Cultura Popular (MCP), em 1960, na Prefeitura, e assumiu a Secretaria de Educação e Cultura, em 1963, no Governo. Foi prefeito de Olinda em 1976 e 1992.

⁸⁴ Paulo Reglus Neves Freire é pernambucano da cidade do Recife. Entra para a Faculdade de Direito do Recife em 1943. Embora conclua o curso, nunca atua na área, preferindo dedicar-se ao magistério, atuando como professor de língua portuguesa. De 1947 a 1954, exerceu o cargo de diretor do setor de Educação e Cultura do Serviço Social da Indústria em Pernambuco, e, de 1954 a 1957, o de superintendente do órgão. Foi quando teve contato com a alfabetização de adultos. No final de 1959, obteve o título de doutor em Filosofia e História da Educação. Criou, assim, um método que se tornou conhecido no mundo inteiro como “método Paulo Freire”, no qual o analfabeto é engajado no processo de alfabetização, através da conscientização. Com o golpe de 1964, foi preso e acusado de subversão, sendo forçado a exilar-se, indo inicialmente para a Bolívia, daí para o Chile e depois para a Suíça. Em Santiago, onde ficou por quase cinco anos, retornou a sua prática pedagógica e escreveu seu primeiro livro publicado comercialmente, *Educação como prática de liberdade*, de 1967, assim como sua obra mais conhecida, *Pedagogia do oprimido*, de 1970. Depois de quase 16 anos de exílio, retornou ao Brasil e ao Recife em 1980. Decidiu, pela primeira vez, filiar-se a um partido político, escolhendo o Partido do Trabalhadores (PT), do qual foi um dos fundadores. Muda-se, então, para São Paulo, onde encontrou melhores condições de trabalho e liberdade de ação. Foi professor da Universidade de Campinas de 1980 até 1990. Ocupou ainda o cargo de Secretário da Educação da Cidade de São Paulo, de janeiro de 1989 a maio de 1991.

superintendente do Serviço Social da Indústria (SESI), o espetáculo é apresentado em diferentes núcleos da instituição para grupos de operários. “Aí, sim, a peça faz sucesso”, lembra Luiz Mendonça (1968, p. 151). Talvez, porque, no seu entender, o *Auto da Compadecida*, “era já teatro aberto, capaz de alcançar todo tipo de público, como se desejava”.

Assim, com o objetivo de encontrar e fomentar uma nova gama de espectadores, é que o TCP inicia seus trabalhos improvisando dois palcos, bem próximos à sede principal do Movimento de Cultura Popular, no bairro de Casa Amarela, localizado na região norte do Recife, uma das mais populosas da cidade: o Teatro do Povo, uma espécie de circo, com lugar para 500 pessoas, e a Concha Acústica Arraial do Bom Jesus, onde poderiam assistir aos espetáculos algo em torno de três a cinco mil pessoas. O Teatro do Povo foi inaugurado em 1961 com uma versão de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri⁸⁵ (1934-2006), que foi encenada, com direção de Luiz Mendonça, pelo Teatro de Amadores de Caruaru, município pernambucano 130 quilômetros distante da capital.

Na sequência, o próprio elenco do Teatro de Cultura Popular aposta numa montagem infantil: *Chapeuzinho Vermelho*, de autoria de Paulo Magalhães⁸⁶ (1900-1972). Depois, foi a vez de o Teatro Adolescente do Recife, em mais uma direção de Clênio Wanderley, apresentar o espetáculo *Apenas uma cadeira vazia*, texto de Hermilo Borba Filho. *A derradeira ceia*, peça de Luiz Marinho sobre a vida de Lampião, com encenação de Luiz Mendonça, encerrou a temporada. Concluída essa etapa de trabalho, o TCP contabiliza menos êxitos do que havia projetado e uma certeza: “Fazer teatro para o povo não era tão simples como parecia”, conclui Mendonça (1968, p. 153). *Eles não usam black-tie* foi recebido com enfado pelo público, estreante diante daquele tipo de espetáculo. *Apenas uma cadeira vazia*, por sua vez, foi alvo de vaias e o elenco chegou, inclusive, a ser apedrejado em cena. Em compensação, *Chapeuzinho Vermelho* e *A derradeira ceia*, mais ágeis e com muitos fragmentos musicados, foram aplaudidas com entusiasmo pelas plateias.

⁸⁵ Ator, autor e diretor, Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Marinenghi de Guarnieri nasce em Milão, na Itália. Aos dois anos de idade, passa a viver ao Brasil. Em 1954, troca o Rio de Janeiro por São Paulo, quando passa a se dedicar ao teatro e à militância política, inicialmente nos movimentos estudantis. Ali, ingressa no Teatro Paulista do Estudante, grupo amador que se funde com o Teatro de Arena em 1956. Como dramaturgo, assina, dentre outros, *Eles não usam black-tie*, montado originalmente em 1958, considerado o primeiro texto nacional a abordar a vida de operários em greve. Fora do Arena, colaborou com a Companhia Maria Della Costa, assinando o texto *Gimba, presidente dos valentes*, em 1959, e com o Teatro Brasileiro de Comédia, para o qual escreve *A semente*, peça encenada em 1961. Também ator de cinema e televisão, acumula nesses veículos grandes interpretações. Entre os anos de 1984 e 1986, foi secretário de cultural da Prefeitura de São Paulo.

⁸⁶ Paulo Faria de Magalhães, jornalista e teatrólogo, é natural do Rio de Janeiro. Formado em Direito em 1919, estreia no teatro em 1923 com a peça *E o amor venceu*. É autor de 105 textos teatrais. Dentre os quais, destacam-se: *A cigana me enganou*, *A Chica Boa*, *Aventuras de um rapaz feio*, *O Interventor*, *O Marido nº 5* e *As loucuras do Imperador*.

Na Concha Acústica Arraial do Bom Jesus, a inquietação do TCP com relação ao tipo de teatro que efetivamente encontraria apelo popular se agrava. É que o Teatro de Cultura Popular recebe ali, para demarcar o início das atividades, não mais um grupo amador do interior do Estado, mas o importante Teatro de Arena de São Paulo, reunindo grandes nomes do profissionalismo brasileiro de então. Foram realizadas apresentações do espetáculo *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal⁸⁷ (1931-2009), com direção de José Renato⁸⁸ (1926-2011), que o Arena havia estreado em maio de 1960. Mais uma vez, o público de Casa Amarela reage com frieza. No Recife, Boal realiza ainda um seminário de dramaturgia com a presença de grande parte dos autores pernambucanos atuantes naquele momento. Enquanto isso, Nelson Xavier⁸⁹ (1941-2017) e Milton Gonçalves⁹⁰ ministram oficina de interpretação que agregou todo o elenco do TCP e outros atores pernambucanos.

A parceria com o Arena se desdobra com a encenação de *Julgamento em Novo Sol*, peça colaborativa escrita ao longo do seminário de dramaturgia, que o TCP leva ao Teatro Santa Isabel com direção de Nelson Xavier em 1962. Agora, a repercussão é satisfatória. Enfim, o Teatro de Cultura Popular conquista o reconhecimento do público, ampliando a margem com a qual pretendia dialogar. *Julgamento em Novo Sol* é bem recebido não apenas pelos grupos estudantis, como também por vários segmentos da intelectualidade pernambucana, além de proletários e camponeses do Recife e do interior. Depois da estreia, a peça foi encenada também

⁸⁷ Autor, encenador e teórico, criador da metodologia do Teatro do Oprimido, Augusto Pinto Boal é natural no Rio de Janeiro. Conclui parte de sua formação teatral nos Estados Unidos, onde estuda direção e dramaturgia, tendo o crítico John Waldhorn Gassner (1903-1967) como mestre. De volta ao Brasil em 1956, aos 25 anos, engaja-se no Teatro de Arena. Sua primeira direção para o grupo foi *Ratos e Homens*, do norte-americano John Steinbeck (1902-1968). Na sequência, investe na formação dramaturgicamente da equipe, instituindo o Curso Prático de Dramaturgia. As produções, fruto desses encontros, vão compor o repertório da fase nacionalista do conjunto nos anos seguintes. Em 1960, escreve *Revolução na América do Sul*, texto encenado por José Renato. Com a decretação do Ato Institucional nº 5, em fins de 1968, o Arena viaja para fora do país, excursionando em 1969 e 1970 pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina. Preso e exilado em 1971, Boal prossegue sua carreira no exterior, inicialmente na Argentina, onde permanece cinco anos, e desenvolve a estrutura teórica dos procedimentos do Teatro do Oprimido. Somente em 1984, com a anistia, retorna ao Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro.

⁸⁸ Diretor, Renato José Pécora, natural de São Paulo, é egresso da primeira turma da Escola de Arte Dramática. Fundador e idealizador do Teatro de Arena, assina a direção de *Eles não usam black-tie*, em 1958. José Renato cumpre um estágio na França junto ao Théâtre National Populaire, do diretor Jean Villar (1912-1971), idealizador do Festival de Avignon, em 1947, retornando ao final de 1959, quando o Arena excursiona no Rio de Janeiro. É, então, contratado para dirigir o Teatro Nacional de Comédia, agora também inclinado no rumo da nacionalização do repertório, ali estreado *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, em 1962, cuja direção lhe rende o Prêmio da Associação de Críticos do Rio de Janeiro. No mesmo conjunto, é o diretor de *O pagador de promessas*, em 1963. Após o golpe militar, muda-se para Curitiba, no Paraná.

⁸⁹ Ator, autor e diretor, Nelson Agostini Xavier, paulista, nascido em São Paulo, conclui a Escola de Arte Dramática em 1957 e logo em seguida ingressa no Teatro de Arena. A consagração do ator vem com dois desempenhos que contribuem para o impacto da revelação do autor paulista Plínio Marcos (1935-1999): em *Dois perdidos numa noite suja*, em 1967, onde é também produtor, e em *Navalha na carne*, em 1968. Fez carreira no cinema e televisão.

⁹⁰ Mineiro de Monte Santo, nascido em 1934, Milton Gonçalves integra o grupo fundador do Teatro de Arena de São Paulo. Como autor, teve rápida experiência no Teatro Experimental do Negro, em São Paulo. Entre os seus desempenhos no Arena, destacam-se: *Eles Não Usam Black-Tie*, *Chapetuba Futebol Clube*, *Revolução na América do Sul*, *Pintado de Alegria*, *O Testamento do Cangaceiro*, *A Mandrágora* e *Arena Conta Zumbi*.

em Brasília e no Rio de Janeiro. No Palácio do Planalto, o elenco foi recepcionado em coquetel oferecido pela primeira-dama Maria Thereza Fontella Goulart. Ainda em 1961, durante os festejos natalinos, o TCP tinha encontrado a resposta para a pergunta recorrente sobre qual teatro, afinal, interessava ao povo. Às vésperas do Natal, o grupo organizou na Concha Acústica um festival de tradições folclóricas, com apresentações de reisados e bumba-meu-boi, que se prolongou por 15 dias, sempre com grande presença de público. Reação que se manteve diante do espetáculo *O boi e o burro no caminho de Belém*, da obra de Maria Clara Machado, também apresentado naquele dezembro.

Diante disso, atesta Luiz Mendonça (1968, p. 154), lembrando o que Hermilo Borba Filho já pregava desde os tempos do Teatro do Estudante de Pernambuco, uma conclusão se impunha: “Teatro é diversão, festa. E o público o recebe, quando o tem, com a mesma alegria com que vai ao futebol ou a seus folguedos. Precisa também confiar nos seus artistas e sentir que aquele teatro é deles”. A diferença fundamental entre a experiência que se desenvolveu a partir do TEP, passando pelo Teatro Adolescente do Recife e o Teatro Popular do Nordeste, em comparação com a prática do Teatro de Cultura Popular, era um compromisso com um engajamento político mais expressivo. Enquanto grupo, o TCP era umbilicalmente ligado às forças progressistas que conduziram Miguel Arraes ao poder.



Figura 16 No vasto elenco de *Julgamento em Novo Sol*, destacavam-se nomes como Luiz Mendonça e Luiz Marinho

O TCP, por exemplo, tinha uma ação voltada para o desenvolvimento de esquetes com foco exclusivo nos temas que Miguel Arraes ia levar aos seus comícios. Tinha, também, núcleos de formação junto aos sindicatos do Recife, no qual estendiam suas oficinas aos trabalhadores e suas famílias. Além disso, assumiu várias atividades didáticas e pedagógicas na rotina dos projetos de alfabetização do Movimento de Cultura Popular como um todo. Com a tomada do poder pelos militares, em abril de 1964, o Teatro de Cultura Popular é extinto. Parte dos seus integrantes, com destaque para Luiz Mendonça, migra para o Rio de Janeiro, onde mantinha diálogo com o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE).

É curiosa a relação entre o MCP pernambucano e o majoritariamente carioca CPC, fundado em 1961 e também extinto em 1964, com o golpe. A prevalência do teatro sobre as demais artes nas práticas criativas que empreenderam é sinal claro da grande afinidade que ali se estabeleceu. As duas experiências alinham, é fato, as militâncias política e cultural, mas não são, propriamente, ações espelhadas. Com a compreensão de que somente a arte política pode ser considerada legítima, o CPC acreditava estar abrindo espaço para a transformação social. A conscientização política desaguaria, pois, na ação política.

Filho rebelde do Teatro de Arena de São Paulo, “por não ter escrúpulos em submeter totalmente a arte à política, em teoria como na prática”, como sustenta Décio de Almeida Prado (2003a, p. 99), o CPC dá nova luz ao lugar e à ideia de povo no teatro brasileiro, enxergando no palco um veículo precioso de diálogo com as massas, garantindo as noções necessárias não só para se defender como para contra-atacar no momento oportuno. Entretanto, como observa Robson Corrêa de Camargo (1992, p. 149), o CPC, “ao propor ‘fazer uma arte não só para o povo como a favor do povo’, negava, simultaneamente, validade à arte que vinha desse povo”. No teatro do CPC, ressalta Renato Ortiz (2005, p. 73), “o povo é o personagem principal da trama, mas, na realidade, se encontra ausente”. Não há vida interior nos personagens, dilui-se a dimensão do indivíduo e, com isso, a própria existência, visto que essa é preterida diante do argumento político. Nesse sentido, MCP e CPC se afastam.

No Rio de Janeiro, para onde Luiz Mendonça foge dos militares com a esposa, a atriz Ilva Niño, sua colega desde o início do Teatro Adolescente do Recife, o pernambucano se estabelece como artista profissional, afirmando a potência do chamado teatro do Nordeste e consolidando, além dos limites geográficos da região, o que tal definição carregava de poética. Já na sua chegada, em 1964, associa-se ao recém-criado Grupo Decisão, idealizado originalmente em São Paulo por Antônio Abujamra⁹¹ (1932-2015), e estreia, como ator, com

⁹¹ Diretor e ator, natural de Ourinhos, São Paulo, Antônio Abujamra forma-se em Filosofia e Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, em 1957. Inicia-se como crítico teatral e,

direção de Antônio Ghigonetto⁹² (1930-2010), em *Patinho Torto ou Os mistérios do sexo*, comédia de Coelho Neto⁹³ (1864-1934), então representada pela primeira vez, embora escrita em 1917. A peça, que rende à Suely Franco⁹⁴ o prêmio de atriz revelação pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, é bastante elogiada, o que possibilita a Luiz Mendonça estabelecer novos contatos e novas possibilidades de trabalho. Naquele mesmo ano, em parceria com nomes como José Wilker⁹⁵ (1945-2014), seu parceiro de TCP, Carlos Vereza⁹⁶, Camilla Amado⁹⁷ e Isabel Ribeiro⁹⁸ (1941-1990), cria o Grupo Chegança e leva aos palcos cariocas uma nova versão de *o Auto da Compadecida*.

No ano seguinte, dirige mais uma vez o texto de Ariano Suassuna, agora com o elenco do Teatro Operário de São Cristóvão, grupo fundado por Mendonça com trabalhadores de uma fábrica de plásticos, com quem encena ainda *Lisbela e o Prisioneiro*, do também pernambucano Osman Lins⁹⁹ (1924-1978), incluído por Sábato Magaldi (2001, p. 277), pela extraordinária

paralelamente, faz suas primeiras incursões como ator e diretor no Teatro Universitário, entre 1955 e 1958, na capital gaúcha. Viaja à Europa em 1959, onde teve a oportunidade de acompanhar, na França, o Théâtre National Populaire e, na Alemanha, o Berliner Ensemble. Abujamra retorna em 1961 e estreia profissionalmente, em São Paulo, onde manteve diálogo com diferentes grupos.

⁹² Diretor, ator, produtor e dramaturgo, natural de São Paulo, Antônio Ghigonetto estreia em 1957 com Grupo Os Dilettantes. Atua na TV Cultura de São Paulo. Fixa-se, posteriormente, na cidade de Santos, onde passa a trabalhar como educador.

⁹³ Henrique Maximiano Coelho Neto nasceu em Caxias, no Maranhão. Aos sete anos, passa a viver no Rio de Janeiro. Cronista, folclorista, romancista, crítico e teatrólogo, é membro fundador da Academia Brasileira de Letras, tendo sido considerado o autor mais lido do Brasil durante anos.

⁹⁴ Nascida no Rio de Janeiro, em 1939, Suely Franco Mendes é atriz, com especial talento para o teatro musicado. Seus primeiros trabalhos acontecem na televisão, onde começa como garota-propaganda. Estreia no teatro em 1961, no Rio de Janeiro, no elenco da montagem original de *Beijo no asfalto*, escrita por Nelson Rodrigues, especialmente para o Teatro dos Sete.

⁹⁵ Cearense de Juazeiro do Norte, José Wilker Almeida iniciou-se no teatro já enquanto vivia no Recife, participando do Movimento de Cultura Popular. Depois do golpe militar, em 1964, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde passa pelos grupos Chegança, Teatro Jovem e Opinião, até chegar, em 1968, ao Teatro Ipanema. Dirigiu a Escola de Teatro Martins Pena. No cinema e na televisão, teve atuação de destaque ao longo de sua carreira.

⁹⁶ Natural do Rio de Janeiro, Carlos Alberto Vereza de Almeida nasce em 1939 e estreia como ator na extinta TV Tupi, em 1959. Militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), na década de 1960, integrou o Centro Popular de Cultura (CPC). Nessa época, aproxima-se do teatro de rua. Durante sua carreira, atua em mais de 30 peças e escreve duas: *Nó Cego*, de 1977, e *Transaminases*, de 1980.

⁹⁷ Camilla de Holanda Amado Martins Necessian, atriz, nasce no Rio de Janeiro em 1939. Em 1957, tem seu primeiro papel no teatro, no lançamento do romeno Eugène Ionesco (1909-1994) no Brasil, com as montagens de *A Lição*, *A Cantora Careca* e *As Cadeiras*. Depois de fazer substituição na temporada carioca do Teatro de Arena de São Paulo com a peça *Eles não usam black-tie*, em 1958, e na remontagem do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no Rio de Janeiro, de *Anjo de Pedra*, em 1960, passa a ser requisitada por vários diretores.

⁹⁸ Frederica Isabel Iat Ribeiro, nasce na cidade de Jundiá, São Paulo. Atriz, começou a se interessar por teatro aos 20 anos, quando se aproxima do Teatro de Arena. Em 1964, muda-se para o Rio de Janeiro e participa das montagens cariocas de *A Moratória* e *Arena Conta Zumbi*. O divisor de águas em sua carreira é a montagem de *Hoje é dia de rock*, de 1971. Participa de diferentes trabalhos na televisão.

⁹⁹ Romancista, contista, dramaturgo e ensaísta, Osman da Costa Lins é natural de Vitória de Santo Antão. Passa a infância em sua cidade natal, mudando-se para Recife, aos 16 anos, após terminar o secundário. Ingressa na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade do Recife, graduando-se em 1946. Ainda nessa época, começa a trabalhar no Banco do Brasil. Inicia em 1952 a redação de *O Visitante*, seu romance de estreia, publicado em 1955. Nessa época, colabora no *Diário de Pernambuco*. Em 1960, conclui curso de dramaturgia na Escola de Belas-Artes da mesma universidade e, no ano seguinte, vai à Europa como bolsista da Aliança Francesa. De volta

verve cômica e raro dom de fabulação, entre os principais autores do Brasil, tendo sido vencedor na categoria comédia no segundo concurso nacional de dramaturgia, instituído pela Companhia Tônia-Celi-Autran¹⁰⁰, justamente quem monta a peça pela primeira vez, em 1961, no Rio de Janeiro. Vale destacar que o texto de estreia de Osman Lins, *O vale sem sol*, de 1958, já havia recebido menção honrosa na primeira edição do concurso de peças brasileiras realizado pela companhia. Ainda em 1965, Luiz Mendonça reencontra Nelson Xavier e estreia outra montagem de *Julgamento em Novo Sol*. Mesmo ano em que trabalha como ator e assistente de Antônio Abujamra na direção de *O berço do herói*, peça de Dias Gomes que depois o autor passaria a titular por *Roque Santeiro*. O espetáculo, montado pelo Grupo Movimento, foi censurado no dia da estreia. Diante do ocorrido, Dias Gomes decide retomar *O pagador de promessas*, cinco anos após a primeira temporada, novamente dirigido por José Renato. Luiz Mendonça é incorporado ao elenco do espetáculo.

Enquanto consolidava carreira nos palcos do Rio de Janeiro, Luiz Mendonça, a todo instante, aviva suas origens nordestinas. Em 1966, por exemplo, ele colabora com destaque com o Grupo Opinião, na montagem de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de autoria de Oduvaldo Viana Filho, já figura de grande projeção pela atuação tanto no Teatro de Arena de São Paulo como no Centro Popular de Cultura da UNE, e do poeta Ferreira Gullar¹⁰¹ (1930-2016). Mendonça fazia a assistência de direção do espetáculo, assinado pelo italiano Gianni Ratto¹⁰² (1916-2005), então já plenamente adaptado ao Brasil. Baseado nas manifestações

ao Brasil, muda-se, em 1962, para São Paulo. Tendo já publicado seus dois mais importantes livros, *Nove, Novena*, de 1966, e o experimental *Avalovara*, de 1973, passa a se dedicar com exclusividade à literatura. A partir de então, colabora na imprensa, em veículos como *O Estado de S. Paulo*, e escreve roteiros para a televisão.

¹⁰⁰ Fundada pelos atores cariocas Tônia Carrero e Paulo Autran (1922-2007), e pelo diretor italiano Adolfo Celi (1922-1986), em 1956, no Rio de Janeiro, a companhia, atuante até 1962, é o primeiro conjunto a ser formado por ex-integrantes do Teatro Brasileiro de Comédia. Sua estreia, com a histórica montagem de *Otelo*, de William Shakespeare, constitui o acontecimento teatral mais importante da temporada daquele ano no Rio de Janeiro. A busca de novos autores faz companhia criar um concurso de dramaturgia. O prêmio, além de uma verba como adiantamento de direitos autorais, é a montagem da obra pelo grupo.

¹⁰¹ Crítico de arte, jornalista, escritor, dramaturgo, tradutor, José Ribamar Ferreira nasce em São Luís, no Maranhão. A partir de 1943, dedica-se à poesia. Em 1948, torna-se locutor da Rádio Timbira e colabora no suplemento literário do *Diário de São Luís*. No mesmo ano, adota o nome Ferreira Gullar. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1951. Entre 1951 e 1956, trabalha como revisor e redator para as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* e para o jornal *Diário Carioca*. Em 1954, publica o livro de poemas *A Luta Corporal*. Foi presidente do Centro Popular de Cultura em 1962. Em seus trabalhos literários, teatrais e de cunho ensaístico, assume uma atitude de engajamento político e social. Filia-se ao Partido Comunista em 1964, quando funda o Grupo Opinião. Por conta de seu engajamento político, é preso em 1968. Passa a viver na clandestinidade, e, a partir de 1971, segue em anos de exílio em Paris, Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires. Volta ao Brasil em 1977. Escreve para a televisão e o teatro. Em 1980, comemora seus 50 anos e lança *Toda Poesia*, reunião de sua obra poética.

¹⁰² Diretor e cenógrafo natural de Milão, Giani Ratto transfere-se para o Brasil em 1954, a convite de Maria Della Costa, que então inaugurava em São Paulo a sede própria de sua companhia. Confirmando seu prestígio na cena nacional é contratado, em 1956, pelo Teatro Brasileiro de Comédia. No Rio de Janeiro, funda o Teatro dos Sete. É autor de *A Mochila do Mascate*, livro publicado em 1966, uma livre biografia sobre sua vida e obra, além de reflexões sobre artes e artistas que cercaram a sua trajetória profissional, e *Antitratado de Cenografia*, em 1999.

tradicionais e populares do Nordeste, escrito em verso com forte inspiração da literatura de cordel, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* marca a institucionalização do Opinião como grupo regular, como empresa teatral. O coletivo de artistas, grande parte egressa do CPC, estreia, na verdade, em 1964, procurando manter acesa a ideia de uma militância cultural, com o musical *Opinião*, que tinha em cena Zé Kéti¹⁰³ (1921-1999), João do Vale¹⁰⁴ (1934-1996) e Nara Leão¹⁰⁵ (1942-1989), depois substituída por Maria Bethânia¹⁰⁶, e contava com direção de Augusto Boal. Muito bem recebido pelo público, o show *Opinião* estimula a realização de uma nova montagem.

De Millôr Fernandes¹⁰⁷ (1923-2012) e Flávio Rangel¹⁰⁸ (1934-1988), *Liberdade, Liberdade* chega aos palcos em 1965, com nomes como Paulo Autran¹⁰⁹ e o próprio Oduvaldo

¹⁰³ Natural do Rio de Janeiro, José Flores de Jesus, conhecido popularmente como Zé Kéti, foi compositor e cantor. A presença da música é marcante no ambiente familiar de sua infância. Aos 13 anos, aproxima-se do universo do samba e passa a frequentar a Estação Primeira de Mangueira, para assistir aos ensaios da escola de samba. Sua escolaridade limita-se ao curso primário. Depois de servir ao Exército, se transfere, em 1940, para a Polícia Militar. Contudo, não deixa de frequentar a noite carioca e compor para diferentes escolas de samba. No início dos anos 1950, compõe o samba que se torna um dos seus maiores sucessos, *A Voz do Morro*. A composição é tema do filme *Rio 40 Graus*, com roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos. Representante do samba tradicional, torna-se referência. O espetáculo *Opinião*, de 1964, é nomeado a partir do samba homônimo de sua autoria.

¹⁰⁴ Maranhense da cidade de Pedreiras, João Batista do Vale é cantor e compositor. Em 1947, vai com a família morar em São Luís e lá integra o Linda Noite, grupo de bumba-meu-boi, para o qual compõe versos. Chega ao Rio de Janeiro em 1950. Com algumas composições, a maioria baiões, começa a frequentar programas de rádio e mostrar suas músicas a outros artistas. Já bastante popular, o pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1989) passa a gravar suas músicas. Em 1954, participa como figurante do filme *Mãos Sangrentas*, dirigido pelo cineasta argentino Carlos Hugo Christensen (1914-1999). É de sua autoria um dos maiores sucessos da montagem de *Opinião, Carcará*. Em 1965, grava seu primeiro disco, *O Poeta do Povo*. É autor de mais de 200 canções.

¹⁰⁵ Capixaba, Nara Lofego Leão deixa Vitória e passa a viver no Rio de Janeiro com apenas um ano de vida. Ainda durante a infância, tem aulas de violão. Na adolescência, aproxima-se de músicos como o carioca Carlos Lyra e Roberto Menescal, seu contemporâneo, com quem participa, na segunda metade da década de 1950, do surgimento da chamada bossa nova. O título de “musa da Bossa Nova” foi a ela creditado pelo cronista Sérgio Porto (1923-1968). Estreia profissionalmente em *Pobre menina rica*, de 1963, mas a consagração ocorre *Opinião*.

¹⁰⁶ Maria Bethânia Viana Teles Veloso nasce em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, em 1946. Irmã do também cantor e compositor Caetano Veloso, mais velho quatro anos, passa a viver em Salvador em 1960. Estreia em 1963, numa versão da peça *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues. Ainda em Salvador, participa de outros musicais. Em 1965, passa a viver no Rio de Janeiro. Graças ao desempenho em *Opinião*, grava, já em 1965, seu primeiro disco.

¹⁰⁷ Milton Viola Fernandes, natural do Rio de Janeiro, destaca-se em diversas atividades. No teatro, empreende uma transformação no campo da tradução. Quando estreia, já é nacionalmente conhecido por meio da coluna humorística semanal em *O Cruzeiro*, assinada com o pseudônimo Vão Gogo. Seu primeiro sucesso de público é *Pigmaleoa*, escrita em 1955, mas só montada em 1962.

¹⁰⁸ Diretor de teatro, cronista, jornalista e tradutor, Flávio Nogueira Rangel nasce em Tabapuã, São Paulo. Muda-se criança para a capital. Seu primeiro sucesso é a direção de *Gimba*, em 1959, peça de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo. No mesmo ano, viaja para os Estados Unidos, onde estagia em grandes teatros da Broadway. É o primeiro brasileiro a dirigir o Teatro Brasileiro de Comédia. Na década de 1960, dirige diversos espetáculos independentes. Por sua atuação política, é preso diversas vezes. Em 1979, faz sua estreia em livro com as crônicas de *Seria cômico se não fosse trágico*.

¹⁰⁹ Ator, nascido no Rio de Janeiro, Paulo Paquet Autran inicia-se no teatro em 1947. Depois de atuações destacadas, é contratado, em 1951, pelo Teatro Brasileiro de Comédia e passa a viver em São Paulo. Atua em importantes produções da companhia. Em 1956, com Tônia Carrero e Adolfo Celi, funda, no Rio de Janeiro, companhia própria. Em 1964, participa da montagem de *Depois da queda*, quando se aproxima de Flávio Rangel, que o convida para integrar o elenco de *Liberdade, Liberdade*. Ainda com o espetáculo correndo o país, filma *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado em 1967.

Viana Filho no elenco. O espetáculo torna-se um grande sucesso. Com tal retrospecto, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* também tem excelente repercussão. Ante a impossibilidade de ação revolucionária imediata, conta Maria Sílvia Betti (2013, p. 195), cantar em prol de uma convicção política assumiu o papel de um ato concreto de mobilização e resistência. É assim que o formato de show, como *Opinião* era apresentado ao público, se populariza entre os setores artísticos e a sociedade civil que faziam oposição ao regime instaurado com o golpe de 1964.

Alternando depoimentos, relatos autobiográficos do elenco, e canções de diferentes gêneros da música popular brasileira, *Opinião* foi imediatamente lançado em formato de disco, pela gravadora Philips Records, com os trechos mais expressivos do espetáculo, batendo recorde de vendas em pouco espaço de tempo. O sucesso da experiência, avalia Betti, é decisivo para a sucessão de outros espetáculos apoiados numa estrutura épica de dramaturgia e no uso alegórico de canções. Dentre os quais, ela destaca, ainda em 1965, *Arena conta Zumbi*, do Teatro de Arena de São Paulo, texto de Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lobo¹¹⁰, *Liberdade, Liberdade* e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

Em 1967, agora trabalhando com o Grupo Visão, Luiz Mendonça encena no Rio de Janeiro uma versão de *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna. Antônio Carlos de Souza Reis e Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2005, p. 76) têm o encontro de Luiz Mendonça, figura emblemática do Teatro de Cultura Popular, com o texto que marca, no Recife, sob direção de Hemilo Borba Filho, a estreia do Teatro Popular do Nordeste, como evidência de que as diferenças entre os dois conjuntos eram mais circunstanciais que propriamente ideológicas. Ainda em 1967, Luiz Mendonça se aproxima do dramaturgo alagoano Altimar Pimentel, sendo responsável por sua primeira encenação no Rio de Janeiro. *Auto da cobiça* mantém a cultura do Nordeste em relevo, graças a uma apropriação da estrutura do folguedo do bumba-meu-boi.

No ano seguinte, é a vez de Luiz Mendonça retomar parceria com o conterrâneo Luiz Marinho, seu amigo de longa data, desde 1947. Os dois moraram juntos na mesma pensão quando chegaram do interior para viver no Recife. Com o recém-formado Grupo Teatro Universitário de Letras, encabeçado por estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ele desenvolve nova encenação da peça *A Incelença*, montada originalmente em 1962, com sua

¹¹⁰ Compositor, instrumentista, e cantor, Eduardo de Góes Lobo nasce no Rio de Janeiro em 1943. Estuda inicialmente acordeom e depois se interessa pelo violão. Em 1961, apresenta-se em boates cariocas, onde conhece o poeta Vinicius de Moraes (1913-1980) e juntos compõem o samba *Só me fez bem*. Elabora canções de crítica social, aproximando-se de nomes como João do Vale. Em 1963, escreve trilhas musicais para peças de teatro, como *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho, proibida pela censura. A música mais famosa da peça, *Chegança*, é gravada pela cantora gaúcha Elis Regina (1945-1982). Outra música de sucesso, *Borandá*, que compõe o musical *Opinião*, é cantada por Nara Leão. Já *Zumbi* serve de inspiração para Gianfrancesco Guarnieri escrever *Arena conta Zumbi*. *Upa Neguinho*, canção que faz parte da peça, alcança projeção nacional. É figura de destaque nos festivais de música brasileira.

direção, ainda nos tempos do Teatro de Cultura Popular. Ao contrário de Altimar Pimentel, àquela altura, Luiz Marinho já não era nome desconhecido nacionalmente. Em 1968 e 1969, por exemplo, ele ganha duas encenações distintas no Rio de Janeiro. Depois de Mendonça, é a vez de Rubem Rocha Filho¹¹¹ (1939-2008), carioca, recém-chegado de uma temporada em Pernambuco, e o elenco do Teatro Escolar explorarem sua dramaturgia.

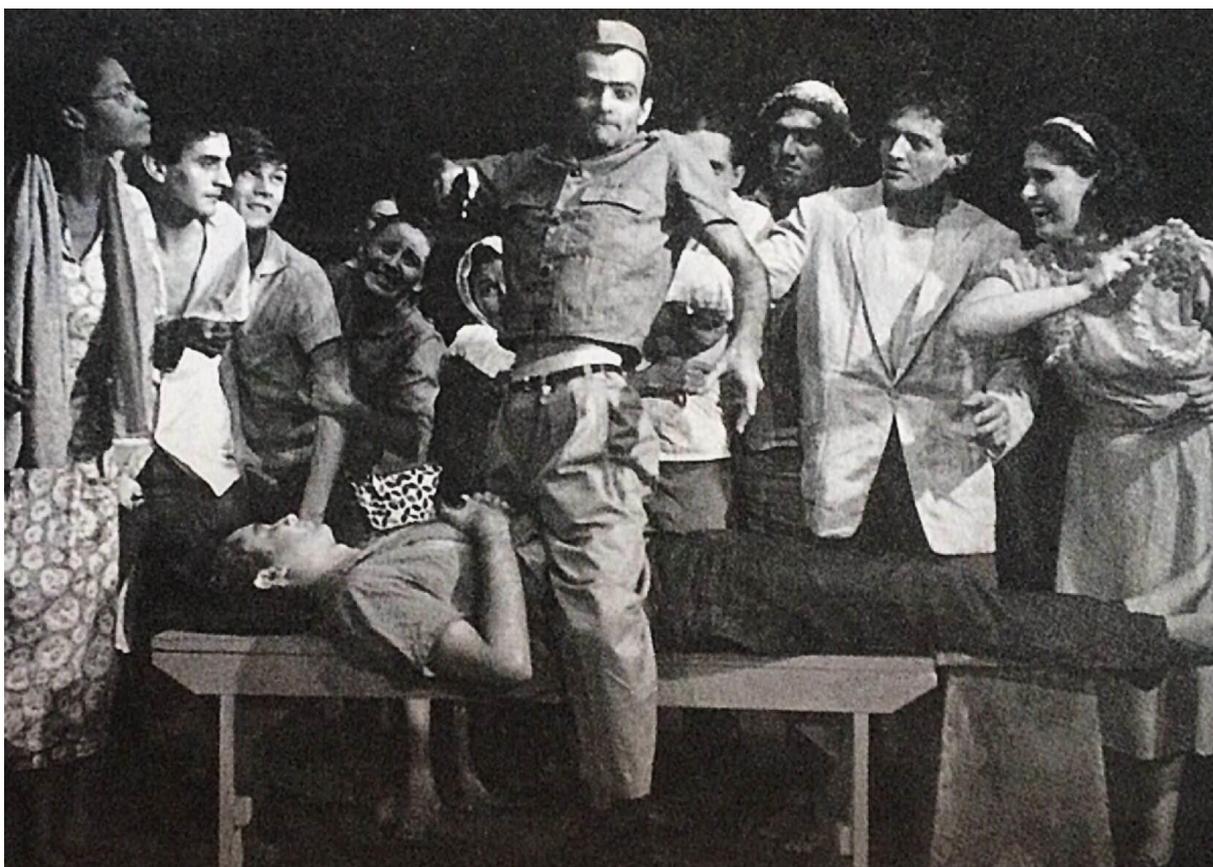


Figura 17 Cena de A Incelença, em montagem de 1962, com direção de Luiz Mendonça para o Teatro de Cultura Popular

Desde a estreia no teatro, em 1961, no Recife, com a montagem de *A derradeira ceia*, ainda pelo elenco do Teatro Experimental de Cultura (TEC), pouco depois incorporado em definitivo ao TCP, Luiz Marinho chama atenção pela qualidade de sua dramaturgia. Pelo texto, fora apontado o melhor autor pernambucano daquele ano pela Associação dos Cronistas

¹¹¹ Teórico, ator, diretor, autor, crítico e professor, Rubem Rocha Filho inicia sua carreira no teatro escrevendo a peça *Diário da Corte*, em 1959. Com o texto, ganha uma bolsa de estudo para cursar dramaturgia no Wesleyan College, nos Estados Unidos. Forma-se em 1961 e em seguida passa um ano na Europa. De volta ao Brasil, conclui o curso de Ciências Sociais. Em 1963, escreve o roteiro de *Ganga Zumba*, primeiro filme do cineasta Cacá Diegues, alagoano radicado no Rio de Janeiro. Na segunda metade da década de 1960, Rubem Rocha Filho ministra breves cursos em universidades federais dos estados da Bahia, do Rio Grande do Norte, da Paraíba, de Pernambuco, e do Pará, como professor convidado. Em 1968, a convite de Hermilo Borba Filho, reside temporariamente no Recife, onde colabora com o Teatro Popular do Nordeste. A partir de 1983, fixa-se definitivamente na capital pernambucana.

Teatrais de Pernambuco. Além do Recife, *A derradeira ceia* percorreu palcos em Caruaru, João Pessoa, Brasília e Rio de Janeiro. Em 1962, o Teatro de Cultura Popular se rende a um novo texto de Marinho, *A Incelença*, que, juntamente com o trabalho anterior e *Julgamento em Novo Sol*, cumpre temporada mais alongada em Brasília e no Rio de Janeiro.

A Incelença evidencia a mesma matriz de *A derradeira ceia*. No texto, mais uma vez, ele visita a intimidade da vida nordestina, agora pondo em foco a peculiaridade dos velórios tradicionais, com suas rezas cantadas e muitas conversas regadas a bebidas, anedotas e causos populares. Um ano mais tarde, Luiz Marinho teria três peças em cartaz simultaneamente no Recife. Se, até ali, seus textos eram mais conhecidos pela leitura estética e ideológica do Teatro de Cultura Popular, em 1963, o público é colocado diante de uma leitura nova de sua obra. Primeira dramaturgia escrita por Marinho, *Um sábado em 30*, já com forte coloração regional, é encenada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, o mais importante e antigo grupo em atividade na cena pernambucana de então. Além disso, o Teatro de Cultura Popular apresenta *Estórias do mato*, título que abarca a já conhecida *A Incelença* e a inédita *A afilhada de Nossa Senhora da Conceição*. Finda a temporada de *Estórias do mato*, o TCP faz nova turnê pelo Brasil, levando mais uma vez *Julgamento em Novo Sol* e *A Incelença*, às cidades de Natal, no Rio Grande do Norte, Brasília e Rio de Janeiro.

Com direção de Valdemar de Oliveira, *Um sábado em 30* estreia com sucesso, voltando aos palcos do Teatro Santa Isabel por três vezes em menos de um ano, e logo cumpre agenda em Belo Horizonte, Santos e São Paulo. Na passagem pela capital paulista, onde fez 16 récitas em 15 dias de temporada no Teatro Leopoldo Fróes, Décio de Almeida Prado (2002, p. 274) registra a comédia como “um sucesso absoluto”. Era a segunda passagem do TAP por São Paulo. A primeira havia sido em 1955, quando encenou um conjunto de cinco espetáculos. A excelente repercussão da montagem deve-se, em muito, avalia Décio de Almeida Prado, por dosar os fatos políticos de seu pano de fundo, o momento da chamada Revolução de 1930, com o registro da vida patriarcal brasileira, desvestida de sua suposta solenidade. *Um sábado em 30*, em sua leitura, recupera não só um tempo da história do Brasil, como também um tempo do teatro nacional: é uma peça sobre 1930, que aviva o pensamento teatral daquela época.

Luiz Marinho articula uma trama que se passa na casa de um senhor de engenho em Timbaúba, no interior pernambucano, sua cidade natal. Aí, introduz um conjunto de tipos, nordestinos, dos quais extrai comicidade, revelando contradições de uma sociedade esclerosada, presa a tradições arcaicas. Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 92) argumenta que a obra de Luiz Marinho, alimentada em grande parte por suas memórias de infância e juventude, introduz uma nova perspectiva no que diz respeito ao encontro do teatro com as

tradições populares do Nordeste. “Sutilmente, Luiz Marinho diz o que nem sempre os amantes da cultura popular gostariam de ouvir: se há beleza nas manifestações da cultura popular, há também, por trás dessa mesma beleza, a miséria que a perpetua”, sintetiza.

Por se ocupar da gente mais humilde do Nordeste, não tarda até Marinho ser comparado a Ariano Suassuna, já escritor consagrado quando ele desponta. Ao passo em que põe o pernambucano e o paraibano como os mais importantes representantes da dramaturgia nordestina, Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 111), os distancia, entretanto, por entender que, enquanto Ariano tem uma criação mais elaborada, resultado de um estudo profundo do romanceiro popular do Nordeste, Luiz Marinho, ao contrário, leva à cena o que lhe foi dado a assistir, escrevendo a partir de suas próprias vivências. Assim, contrapõe os projetos dos dois principais grupos que reivindicavam o popular para si no panorama teatral daquele período no Recife: o Teatro Popular do Nordeste e o Teatro de Cultura Popular. A verdade, porém, é que Marinho e sua dramaturgia sempre foram maiores que o TCP.

O teatro de Luiz Marinho não tinha uma filiação ideológica, muito menos um compromisso com um manifesto estético. Tanto não tinha, que sua primeira peça, por exemplo, mesmo tendo sido representada apenas em 1963, foi entregue a Valdemar de Oliveira, antes mesmo da emergência do TPN e do TCP, para ser encenada pelo Teatro de Amadores. Como diz Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 108), Luiz Marinho era um autor, um autor teatral, interessado, sobretudo, como ele mesmo admitia, em “lançar qualquer coisa honesta que representasse os costumes e a linguagem nordestina, sem se valer de caipiradas ridículas até então encenadas”. Assim, resiste ao golpe militar. Mesmo com o Teatro de Cultura Popular desbaratado pela ditadura, Luiz Marinho segue em cena no Recife. Em 1965, *A Incelença* integra um dos atos do espetáculo *Mutirão*, apresentado pelo recém-criado Grupo Gente Nova, que reunia alguns artistas egressos do TCP.

Ao confrontar, tendo como referência o panorama contemporâneo, cosmopolitismos e localismos no campo da cultura, Ulf Hannerz (1990, p. 237) pontua que o mundo cultural é firmado tanto através do aumento da inter-relação entre várias culturas locais, como também através do desenvolvimento de culturas sem uma clara ancoragem em território único. O mesmo Hannerz (1990, p. 244), todavia, adverte que, mesmo as chamadas culturas transnacionais, têm um centro físico, no qual, ou a partir do qual, seus sentidos particulares são produzidos e disseminados. O Nordeste e o teatro nordestino que nomes como Luiz Mendonça e Luiz Marinho ajudam a projetar no correr da década de 1960 dialogam profundamente com tal linha de pensamento.

O Nordeste e o teatro nordestino de Mendonça e Marinho alinhavam sentimentos subjetivos a lugares objetivos do mundo social e cultural. A partir deles, é perceptível um teatro que se relaciona com o Nordeste numa outra frequência. Nova frequência. Fora do Nordeste, fora de Pernambuco, fora do Recife, o teatro que encenam e assinam segue nordestino. A ponto tal de Luiz Mendonça, conforme registram Antônio Carlos de Souza Reis e Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2005, p. 158), ser considerado pelo crítico teatral Yan Michalski¹¹² (1932-1990) como “o embaixador da arte e da cultura nordestina no sul do país”. Ao passo que, sobre o teatro de Luiz Marinho, Sábato Magaldi vai afirmar que não decepcionaria aquele que quisesse conhecer um pouco mais de Brasil, sobretudo, um pouco mais de Nordeste, como recupera Edla Van Steen (2015, p. 714).

3.1. O nordestino e o brasileiro se (re)encontram

Em 1968, com a estreia de *Viva o cordão encarnado*, sua quinta peça, Luiz Marinho aproxima diferentes gerações que assumiram o desafio de afirmar um teatro para o Nordeste. A montagem tinha direção de ninguém menos que Clênio Wanderley, nome egresso do Teatro de Estudante de Pernambuco e do Teatro Popular do Nordeste, que assinou também a encenação inaugural de *o Auto da Compadecida* para o elenco do Teatro Adolescente. Graças ao espetáculo, mais uma vez por intermédio de Paschoal Carlos Magno, o teatro pernambucano conquista projeção nacional. *Viva o cordão encarnado*, levado aos palcos pelo Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), grupo fundado em 1948, participa com destaque da quinta edição do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, naquele ano realizado no Rio de Janeiro.

Então, Luiz Marinho conquista o prêmio de melhor autor e Clênio Wanderley, o de melhor diretor. Com menos repercussão, outro jovem dramaturgo de Pernambuco também foi selecionado para aquela edição da mostra, cuja estreia, vale pontuar, se dá no Recife em 1958. Paschoal Carlos Magno, a quem o teatro pernambucano e nordestino devem muito, tratou de reservar espaço na programação ainda para a peça *Mas livrai-me do mal*, texto de Jairo Lima¹¹³,

¹¹² Jan Majzner Michalski é natural de Czestochowa, na Polônia. Aos 12 anos, chega ao Rio de Janeiro, fugitivo do nazismo. Em 1955, frequenta o curso da companhia O Tablado, onde faz suas primeiras experiências como ator e como diretor teatral, participando de mais de 13 montagens até 1963. Nesse mesmo ano, assume a coluna de teatro do *Jornal do Brasil*, no qual permanece até 1982. É autor de *O palco amornado*, livro de 1979, e *O teatro sob pressão*, de 1985, que tratam da produção teatral brasileira durante os anos de censura e repressão. É um dos fundadores da Casa das Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro.

¹¹³ Teatrólogo, poeta e publicitário, Jairo Lima nasceu em 1945, em Arcoverde, de onde saiu para fixar residência no Recife. É autor de peças como *A chegada de Lampião no Inferno*, texto de 1972, *Cancão de Fogo*, daquele mesmo ano, e *Ilustríssimos senhores*, de 1979. Seu teatro tem como ponto de partida manifestações da arte popular nordestina. Em 2000, lançou, no Recife, o *Livro das Árias e das Horas & Pequeno Livro das Nuvens*, seu primeiro livro de poesias. Atualmente, vive na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte.

cuja encenação contava com música de Naná Vasconcelos¹¹⁴ (1944-2016). Coincidências à parte, a década seguinte veria os conterrâneos Luiz Marinho e Jairo Lima serem bastante aplaudidos nacionalmente.

Viva o cordão encarnado, texto no qual Marinho explora o cotidiano dos brincantes do tradicional folguedo do pastoril¹¹⁵, de onde vem o título, inclusive, é premiado pela Academia Brasileira de Letras em 1970. Logo na sequência, em 1974, o texto ganha uma encenação no Rio de Janeiro, em mais uma parceria de Luiz Marinho e Luiz Mendonça. Por essa montagem, assinada pelo Grupo Chegança, Mendonça e Marinho recebem respectivamente o Prêmio Molière¹¹⁶ de melhor diretor e melhor autor. Pouco tempo depois, também com direção de Mendonça, era a vez de Jairo Lima chegar aos palcos cariocas. A versão de *Lampião no inferno*, cuja estreia se deu em 1975, tinha música do pernambucano Geraldo Azevedo¹¹⁷ e contava no elenco com a paraibana Elba Ramalho¹¹⁸, que havia despontado como atriz justamente em *Viva*

¹¹⁴ Percussionista, compositor, vocalista, Juvenal de Holanda Vasconcelos, Naná, nasceu no Recife. Ainda criança, aprende sozinho a manejar instrumentos de percussão. Aos 12 anos, tocando bongô e maraca, integra a banda liderada pelo pai. Em 1966, participa com o também pernambucano Geraldo Azevedo e capixaba Teca Calazans, então radicada no Recife, do musical folclórico *Memórias de dois cantadores*, com o qual conquista notoriedade. Um ano depois, fixa-se no Rio de Janeiro, onde toca com vários artistas e bandas. Em 1978, fixa-se em Nova York, regressando ao Brasil apenas em 1994. Cinco anos depois, volta a viver no Recife. Considerado um dos mais importantes instrumentistas do país, com ampla trajetória internacional, destacou-se nos últimos anos vida pela abertura oficial do tradicional carnaval do Recife, reunindo ritmistas de diferentes grupos de maracatu.

¹¹⁵ “Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Representavam a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de bênção. Os grupos que cantavam vestiam de pastores e ocorria elementos para uma nota de comicidade. [...] Os pastoris foram evoluindo para os autos. [...] É uma ação teatral de assunto sacro, vivido por homens simples, com aproveitamento satírico e lírico. [...] Os pastoris eram executados dentro de salas, com canto, dança e enredo. Atualmente, chamam-se ainda ‘pastoris’ e são apresentados em tabladados. [...] Em Pernambuco e no Nordeste em geral, os pastoris são cordões, feitos em geral aos sábados, do Natal indo até as vésperas do Carnaval, indo as pastoras em duas filas paralelas: uma chamada cordão azul e outra chamada cordão encarnado. [...] Pouco antes de terminar, há um leilão de prendas, frutas, flores e trabalhos manuais, oferecidos pelas mestras e pastoras, açulando a rivalidade entre os partidários dos cordões azul e encarnado. [...] A inclusão do nome ‘cordão’ no pastoril denuncia a influência poderosa da dança e música profana, carnavalesca”. (CASCUDO, 1999, p. 682-3)

¹¹⁶ Criado em 1963, com patrocínio da empresa aérea Air France, o Prêmio Molière logo passou a representar a principal comenda do teatro brasileiro. Anualmente, um júri formado por importantes jornalistas e críticos de teatro apontavam os melhores espetáculos apresentados no Rio de Janeiro e em São Paulo. A premiação destacava os vencedores nas categorias de melhor ator, atriz, diretor, dramaturgo e revelação ou prêmio especial, além de cenógrafos e figurinistas. É extinto em 1994 por falta de financiamento.

¹¹⁷ Cantor e compositor, Geraldo Azevedo de Amorim nasce em 1945 na cidade de Petrolina, na Paraíba, onde tem ainda muito cedo o primeiro contato com a música. Muda-se para o Recife para concluir os estudos. Lá, acaba deixando a arquitetura pela música. Na capital pernambucana, integra os grupos Construção e Raiz. Colabora com Hermilo Borba Filho nas trilhas de diferentes espetáculos do Teatro Popular do Nordeste. Em 1966, vence o Festival de Música Popular do Nordeste. No ano seguinte, muda-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha primeiro com a cantora carioca Eliana Pittman e depois acompanha o paraibano Geraldo Vandré, já radicado no Rio de Janeiro. É preso durante a ditadura. Fato que o distancia da carreira artística por um período. A retomada se dá graças à parceria com Alceu Valença. Em 1976, lança seu primeiro disco solo, além de colaborar com espetáculos de teatro e produções para a televisão.

¹¹⁸ Cantora e atriz, Elba Maria Nunes Ramalho nasce em Conceição, interior paraibano, em 1951. Em 1968, estudante da Universidade Federal da Paraíba, integra o grupo musical As Brasas, composto só por mulheres. Até 1974, quando se transfere para o Rio de Janeiro, participa de inúmeros festivais musicais no Nordeste. Desponta nacionalmente como cantora ao participar do musical *A Feira*, estreado pelo conjunto instrumental pernambucano Quinteto Violado em 1974. Naquele mesmo ano, começa a trabalhar como atriz. Em 1977, integra o elenco do

o *cordão encarnado*, substituindo a paulista Sônia de Paula. Um ano depois, Luiz Mendonça encenaria no Rio de Janeiro outro texto de Jairo Lima, *Cancão de Fogo*, dessa vez com música do também pernambucano Alceu Valença¹¹⁹.

O interessante é que, enquanto eram aclamados no principal palco do teatro brasileiro, Luiz Marinho e Jairo Lima não perdiam o vínculo com a cena local. Os dois não só continuam vivendo em Pernambuco, como produzindo. Não houve uma experiência deliberada de ruptura. O que fica evidente é uma espécie de fortalecimento de uma produção. A plataforma dos anos 1940 seguia viva. Quanto mais força o chamado teatro do Nordeste angariava Brasil afora, mais expressão tinha na região. Depois do sucesso de *Viva o cordão encarnado* em sua primeira excursão ao Rio de Janeiro, Clênio Wanderley reencontra a dramaturgia de Marinho novamente no Recife. Ele dirige *A Incelença* para o Teatro de Amadores de Pernambuco em 1973. Em seguida, Clênio Wanderley realiza seu último trabalho de direção: *Cancão de Fogo*, de Jairo Lima, com o Grupo Teatro Novo Tempo. Era 1975 e o autor era encenado, com destaque, ao mesmo tempo no Recife e no Rio de Janeiro.

Também o Nordeste de Luiz Mendonça não respeitava os limites geográficos. Radicado no Rio de Janeiro, ele seguia conectado a Pernambuco. Compunha uma mesma cena. Mendonça se dizia estupefato de alegria de ser pernambucano em seu exílio carioca, de acordo com registro de Antônio Carlos de Souza Reis e Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2005, p. 123-4). Em pouco tempo fora de casa, Luiz Mendonça conquista uma projeção extraordinária. Em novembro de 1967, por exemplo, ele é destaque na edição 814 da tradicional revista *Manchete*¹²⁰, em ampla reportagem sobre a encenação da *Paixão de Cristo* em Nova Jerusalém. Luiz Mendonça fez o papel de Jesus Cristo na primeira montagem, em 1951, e se despediria do personagem na Páscoa seguinte, durante a temporada de inauguração do famoso teatro a céu aberto do agreste pernambucano, considerado o maior palco ao ar livre do mundo, com seus 100 mil metros quadrados.

filme *Morte e vida Severina*, dirigido pelo cineasta cearense Zelito Viana, irmão do comediante Chico Anysio (1931-2012). No ano seguinte, volta a ser destaque no teatro com *Ópera do Malandro*, peça do carioca Chico Buarque com direção do paulista Luís Antônio Martínez Corrêa (1950-1987). Em 1979, grava seu primeiro disco.
¹¹⁹ Cantor e compositor, Alceu Paiva Valença é pernambucano da cidade de São Bento do Una, nascido em 1946. Neto de poeta e violino, inicia-se na música ainda criança. Aos 10 anos, passa a viver no Recife, onde se forma em Direito no final da década de 1970. Atuou como jornalista, sendo correspondente em Pernambuco do *Jornal do Brasil*. Em 1971, incentivado por Geraldo Azevedo, se transfere para o Rio de Janeiro. Com o amigo, lança no ano seguinte seu primeiro disco. Dois anos depois, estrearia carreira solo. Chama atenção da crítica ao se apresentar na época dos festivais de música popular brasileira ao lado de artistas como o paraibano Jackson do Pandeiro (1919-1982). Colabora com o teatro. Recentemente, experimentou também o cinema, assinando o longa-metragem *A luneta do tempo*. É um dos principais nomes do tradicional carnaval de Pernambuco.

¹²⁰ Publicação semanal editada no Brasil entre os anos de 1952 e 2000 pela Bloch Editores, que, em 1983, fundaria a Rede Manchete de Televisão. No mercado editorial brasileiro, a centralidade da *Manchete* deve-se ao fato de ter superado a tiragem e o sucesso de *O Cruzeiro*, publicada pelos Diários Associados entre os anos de 1928 e 1975.



Figura 18 Entre 1951 e 1968, Luiz Mendonça atuou como Jesus Cristo na tradicional encenação religiosa de sua cidade natal

Pernambuco, diz a *Manchete*, se consolidaria como a Oberammergau¹²¹ brasileira. A matéria, com um total de seis páginas, todas elas coloridas, era assinada pelo jornalista pernambucano Alexandrino Rocha, que, até o golpe militar, era o secretário de Imprensa do governador Miguel Arraes, com fotografias de Sebastião Barbosa, amazonense então radicado no Rio de Janeiro, não aprofunda detalhes das biografias dos artistas envolvidos no projeto, com exceção do jornalista Plínio Pacheco¹²² (1926-2002), cunhado de Luiz Mendonça,

¹²¹ Cidade alemã famosa por encenar, desde o ano de 1634, uma versão da *Paixão de Cristo* com o elenco majoritariamente por moradores da região. As apresentações ocorrem a cada 10 anos.

¹²² Gaúcho da cidade de Santa Maria, Plínio Pacheco vai a Pernambuco pela primeira vez ainda como jornalista. A convite de Luiz Mendonça, ele acompanhou as apresentações da *Paixão de Cristo* da Vila Fazenda Nova em 1956. Então, conheceu a irmã caçula de Mendonça, Diva (1940-2012), que também participava do espetáculo, com quem posteriormente viria a se casar. Fixado em Pernambuco, aos poucos, vai assumindo a função de direção artística da encenação da Paixão. Na década de 1960, revisa o texto e articula a construção da cidade-cenário, como estratégia para fortalecer o turismo no interior do Estado.

apontado como grande idealizador da cidade-cenário do interior de Pernambuco. De todo modo, em imagens, destaca Luiz Mendonça no papel principal e Clênio Wanderley, também diretor do espetáculo, como Judas. Em seu texto, Alexandrino Rocha vai dizer que a construção da Nova Jerusalém, “obra de arrojo e fé”, é “prova de que no Nordeste tudo pode acontecer”. Ressalta ainda o jornalista: “Não se trata de um caso de fanatismo religioso ou fruto de uma crise de misticismo coletivo. Ali, só há, na verdade, uma espécie de fanatismo: o artístico. A gente que se empenha no singular empreendimento acredita sinceramente em teatro”. Solta, a frase se perde. Aproximada da família Mendonça, sobressai absurdamente. A *Paixão de Cristo* da Vila Fazenda Nova nasceu graças ao engenho do comerciante Epaminondas Cordeiro de Mendonça (1897-1970), pai de Luiz, que nunca escondeu a centralidade do drama religioso para sua formação como artista.

Luiz Mendonça, a seu modo, é um exemplo sofisticado do que Oswald Barroso (2004, p. 70) chama de “ator brincante”, o que significa dizer que, tal como os artistas de tradição popular, ele é dono de um comportamento performático habitual. O ator-brincante, afirma Oswald, atua por hábito e hábito, ele lembra, é mais que competência técnica. É um conhecimento e uma memória existentes no corpo. Além disso, o ator-brincante tem a cena como momento único, singular, de encontro, de divertimento, de festa. Justamente o que pregava Mendonça (1968, p. 149): “Teatro é festa para o povo”. Assim aprendera em casa, brincando com sua mãe, Sebastiana Lucena de Mendonça, sua primeira diretora, mestra de cena e preceptora na arte dos folguedos, e seus outros irmãos. Luiz Mendonça foi ator de drama, experimentou primeiro a tradição popular, antes de ser ator de teatro.

Em 1967, naquela mesma volta para casa, na passagem por Recife, Luiz Mendonça ainda colabora rapidamente com o Grupo Diálogo, encenando dois espetáculos: *Amanhã será outro dia*, texto seu, e *Treco nos cabos*, peça do carioca Silveira Sampaio¹²³ (1914-1964). No regresso ao Rio de Janeiro, leva aos palcos novamente o *Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*, agora com o elenco do Teatro Amador do Trabalho. Então, Mendonça se dividia entre um teatro profissional e outro de linha mais comunitária. Contratado da Fundação Oswaldo Cruz, ele desenvolveu projetos de educação sanitária através do teatro com a comunidade de Manguinhos, no entorno da sede instituição, na zona norte do Rio de Janeiro.

¹²³ Autor, ator, diretor e empresário, José Silveira Sampaio conquista notoriedade no Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960 em virtude do estilo cômico intrinsecamente ligado à cultura carioca de então. Formado em Medicina, ainda estudante, vence o Concurso de Novos Autores, promovido pelo *Jornal do Brasil*, com *Futebol em Família*, texto encenado em 1931. Em 1947, funda o grupo amador Os Cineastas e escreve, dirige e produz o filme *Uma aventura aos 40*. Na televisão, usa seu estilo crítico para trabalhar como comentarista político, o que o torna uma figura popular. Entre seus textos mais conhecidos, destacam-se *Só o Faraó tem alma* e *Da necessidade de ser polígamo*.

Também em 1968, ele leva aos palcos a primeira montagem de *O Caldeirão*, do cearense Ilclemar Nunes¹²⁴, trabalhando com o Grupo Visão, e, com o Grupo Teatral, formado por estudantes da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, monta, mais uma vez, *A Incelença*, de Luiz Marinho.

Na virada da década, Luiz Mendonça mantinha forte o vínculo regional em sua criação. Com o Grupo Lançamento, experimenta com o conterrâneo José Carlos Cavalcanti Borges¹²⁵ (1910-1983), sem muito sucesso, um processo de montagem do clássico *Casa Grande & Senzala*, do também pernambucano Gilberto Freyre. Em 1954, a mesma adaptação havia sido encenada pelo Conjunto Cênico do Recife, fundado por Cavalcanti Borges dois anos antes com o propósito de aproximar dramaturgia e literatura narrativa. A ideia do Grupo Lançamento era oferecer espetáculos a preços populares no centro do Rio de Janeiro, tendo como foco de público os trabalhadores em final de expediente. A curta trajetória da companhia leva a crê que a intenção foi frustrada. Antes, o Lançamento já havia encontrado a obra de outro pernambucano, *Quantos olhos tinha o teu último casinho?*, de Fernando Melo¹²⁶, censurada logo na estreia.

Já em 1971, Mendonça cumpre nova agenda em Pernambuco. A convite do diretor Otto Prado¹²⁷, ele volta ao Recife e protagoniza mais um encontro com o teatro do amigo Luiz

¹²⁴ Ator, autor e professor de teatro, José Ilclemar Nunes Ferreira nasce em São Luís do Curu em 1941. Depois de terminar o ginásio ainda no interior do Estado, veio para Fortaleza, onde cursou o primeiro ano de técnico em contabilidade, concluindo-o no Rio de Janeiro, onde se radicou em 1962. Lá, também acabou concluindo a faculdade de Letras. Estreou como ator em 1960 na peça *Auto da Compadecida*, pelo Teatro Universitário do Ceará. No Rio de Janeiro, inicia carreira profissional em 1964 com a Companhia Cacilda Becker em *A noite do Iguana*. Atuou ainda em *O Santo Milagroso*, *A ópera dos três vinténs*, *Capitães de Areia* e *Pinocchio*. *Soninha toda pura*, texto premiado pelo Serviço Nacional de Teatro em 1968 e três anos mais tarde adaptado para o cinema pelo paulista radicado no Rio de Janeiro Aurélio Teixeira (1926-1973), teve estreia em Fortaleza pelo Teatro Novo em 1970. Sua primeira peça encenada no Rio de Janeiro foi *O Caldeirão*, em 1969. Roteirista de cinema e televisão, colaborou com a primeira versão do *Sítio do Pica-pau Amarelo* para a TV Globo e assinou diversos programas da Televisão Educativa do Rio de Janeiro entre 1962 e 2001.

¹²⁵ Autor, ator e professor, natural da cidade de Goiânia, José Carlos Cavalcanti Borges inicia-se no teatro ainda quando vivia no interior. Em Recife, onde se forma em Medicina e passa a atuar como professor da universidade, destaca-se como dramaturgo em concurso encabeçado pelo Grupo Gente Nossa e Samuel Campelo. Entretanto, *A Comédia de Balzac*, primeira peça de sua autoria a ser encenada, só chega aos palcos em 1950. Sócio-fundador do Teatro de Amadores de Pernambuco, participa como ator de quase todas as montagens do grupo nos anos de 1941 e 1942. Também participou da criação do Teatro Popular do Nordeste. Entre seus textos, destacam-se ainda: *Acima do bem querer*, versão de *Romeu e Julieta*, aclimatada na Zona da Mata pernambucana, *Tempestade em Água Benta* e *Mão de Moça, Pé de Verso*.

¹²⁶ Dramaturgo, nascido no Recife em 1945 e radicado no Rio de Janeiro, é autor, dentre outros textos de: *Se eu me chamasse Raimundo*, *O triste fim de Maria Goiabada* e *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*.

¹²⁷ Autor, diretor e cenógrafo, pernambucano do Recife, nascido em 1927, Otoniel Guimarães Prado inicia-se no teatro de forma particular. Aos 29 anos, acometido de uma tuberculose pulmonar, é internado no Sanatório Otávio de Freitas. Ao longo de quase dois anos de tratamento, funda um grupo de teatro com outros pacientes, já estreando como diretor e autor. Na sequência, ingressa no conjunto teatral dos funcionários dos Correios, empresa na qual trabalhava. É fundador do Clube de Teatro Infantil, pioneiro do gênero na cena pernambucana. Estabelecida no Teatro do Parque, a companhia, desdobramento do Teatro de Comédia do Recife, atuou entre 1967 e 1983. Apesar da proposta, o grupo também desenvolveu montagens para o público adulto. Em 1970, transfere-se para São Paulo, onde funda o Teatro Cenarte, que funciona continuamente até 1994.

Marinho. Quase 10 anos depois da parceria no Teatro de Cultura Popular, eles estavam juntos novamente nos palcos pernambucanos. Agora, com uma nova montagem de *Viva o cordão encarnado*. Aproveitando a estada, Luiz Mendonça ainda dirige para o recém-criado Grupo Contato, também em parceria com Prado, a peça *O Inca*, do dramaturgo argentino Oswaldo Dragún (1929-1999), de cuja tradução ele mesmo havia se ocupado.

Dois anos mais tarde, no Rio de Janeiro, ele reúne um grande elenco em torno da dramaturgia de Marinho. Reedita o projeto de *Estórias do mato* e cumpre temporada com novas montagens de *A Incelença* e *A afilhada de Nossa Senhora da Conceição*. Em 1974, dessa vez com o Grupo Chegança assinando a produção, Luiz Mendonça estreia nos palcos cariocas sua própria versão de *Viva o cordão encarnado*. Seu maior sucesso até então, o espetáculo avivava o sentido mais elevado da expressão “teatro popular”, conforme Antônio Carlos de Souza Reis e Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2005, p. 91) apontam, destacou o crítico Yan Michalski.

É Michalski, como registra Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 134), quem compreende e organiza aquele momento como um novo marco do chamado teatro do Nordeste. Ele aproveita a coincidência de o espetáculo estar em cartaz no Teatro Dulcina, mesmo palco que projetou nacionalmente o *Auto da Compadecida*, e sugere como chave de pensamento da repercussão da nova montagem do Grupo Chegança uma espécie de paralelismo com o que ele traduzia como “choque de novidade” do espetáculo do Teatro Adolescente do Recife, quase 20 anos antes. Para o crítico do *Jornal do Brasil*, *Viva o cordão encarnado* deveria ser compreendido como um novo *Auto da Compadecida*, ao passo que Luiz Marinho, por extensão, seria um novo Ariano Suassuna.

Em pleno Rio de Janeiro, Yan Michalski compreende aquela experiência a partir do que considerava como referência de um teatro nordestino. Mesmo Luiz Marinho não podendo ser comparado, segundo ele, a Ariano Suassuna em matéria de densidade literária, *Viva o cordão encarnado*, por sua “exuberante teatralidade”, crédito absoluto de Luiz Mendonça, tal o *Auto da Compadecida*, era um espetáculo visceralmente brasileiro. Mais uma vez, via-se o Nordeste falar pelo Brasil. Em Recife, no entanto, o novo encontro de Marinho e Mendonça acaba por ser envolvido em grande polêmica, justamente pelo diálogo particular que empreendia com as manifestações tradicionais populares.

O Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco, em março de 1975, dirige congratulações a Luiz Mendonça e Luiz Marinho pelo sucesso de *Viva o cordão encarnado*. Em outubro daquele mesmo ano, contraditoriamente, já depois da consagração no Rio de Janeiro e da temporada muito comentada em São Paulo, onde assistiu a uma das apresentações o diretor Valdemar de Oliveira, presidente do tradicional Teatro de Amadores de Pernambuco,

o mesmo colegiado decide encaminhar representação junto à recém-criada Comissão de Proteção ao Folclore. Oliveira tomou-se de indignação ao ver em cena pastoras de maiô e biquíni, o que considerou como profunda descaracterização, e solicitou uma moção de censura. Estava reeditada novamente a rixa antiga entre os Amadores e os artistas de clara filiação à linha criativa do Teatro do Estudante de Pernambuco.



Figura 19 Com Viva o cordão encarnado, o Grupo Chegança se propunha a produzir um musical genuinamente brasileiro

Elogiados Brasil afora, Mendonça e Marinho eram criticados em casa. Nada, porém, que tenha conduzido suas criações por novos caminhos. Sobre o episódio, Antônio Carlos de Souza Reis e Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2005, p. 101) recuperam a reação de Luiz Mendonça: “Eu não estava fazendo folclore, eu estava fazendo teatro. Então, realmente, fiz uma revista de pastoril”. Por sua vez, Luiz Marinho, destaca Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 134), afirmava sobre o fatídico ocorrido: “Luiz Mendonça não me propôs a mostrar o folclore nordestino. Ele me pediu permissão para tornar a peça um musical, por isso dei autorização”.

Ainda segundo Antônio Carlos de Souza Reis e Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2005, p. 101), Mendonça tinha plena consciência da articulação que propunha no espetáculo. Citava, por exemplo, Mário de Andrade, que, em diálogo com intelectuais pernambucanos como o poeta Ascenso Ferreira, em 1928, já afirmava: “O pastoril era uma revista”. O que tem, sim, certa razão. J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2006, p. 271) vão dizer que a revista, espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, composto por sucessão de quadros com intenção cômico-satírica, é um gênero que abarca diferentes expressões do teatro popular, tendo, no Brasil, assumido o papel de divulgar a música popular. *Viva o cordão encarnado*, para Luiz Mendonça e o Grupo Chegança, era um grande musical, genuinamente brasileiro.

Tal Hermilo Borba Filho vinha pregando desde a década de 1940, Luiz Mendonça acreditava numa espécie de dualidade dos espetáculos dramáticos populares do Nordeste, que, muito embora possam ser apresentados como fenômenos culturais precisos e localizados, são conectados, na verdade, com uma tradição universal do teatro. Assim, o teatro do Nordeste, naquilo que tinha de influência de seus folguedos, tinha todas as condições para explorar afinidades, a exemplo, com a *commedia dell'arte* do século XV ou mesmo com o teatro épico, mais recente. Hermilo e Mendonça não viam as tradições nordestinas de modo engessado. A esse respeito, destaca Hermilo Borba Filho (1966, p. 54): “É bobagem falar em involução quando o espírito popular conduz seus folguedos. Afinal de contas o povo é dono dos seus espetáculos e o saudosismo dos intelectuais é desprezível”.

Em 1975, Luiz Mendonça segue trabalhando com o Grupo Chegança e segue explorando suas referências de Nordeste. Com a companhia, ele monta *Lampião no inferno*, de Jairo Lima, peça que estreia em 1972, no Circo da Raposa Malhada, picadeiro mantido por sua irmã, Diva Pacheco, em Nova Jerusalém. Com o espetáculo, ele cumpre agenda no Rio de Janeiro e também em São Paulo, recebendo sempre muitos elogios, justamente por seguir explorando o formato de revista de *Viva o cordão encarnado*, que seguia no repertório do conjunto. Ainda em 1975, ele dirige uma montagem de *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, para o Teatro Nacional de Comédia, e, com o Chegança, faz uma longa temporada em São Paulo, excursionando por nada menos que 30 diferentes cidades, com uma versão de *A pena e a lei*, também da obra de Ariano. No ano seguinte, novamente com o Grupo Chegança e novamente com Jairo Lima, Mendonça estreia *Cancão de Fogo*. Juntamente com *Lampião no inferno*, a nova produção excursiona pelo país, chegando a cumprir temporada também no Nordeste, passando pelo Recife, o que sugere que as críticas de Valdemar de Oliveira junto ao Conselho de Cultura não repercutiram, e ainda por Campina Grande, na Paraíba.



Figura 20 Ao montar *Lampião no inferno*, Luiz Mendonça segue alinhando temática nordestina e encenação de revista

Não havia distância ou polêmica que afastasse o teatro de Luiz Mendonça do Nordeste, espaço físico e simbólico. Luiz Mendonça, acima de tudo, foi um artista do Nordeste, nunca escondendo as origens de sua cena e fazendo dessa uma vitrine permanente para outros artistas da região. Na turnê de 1976, por exemplo, ele incorpora ao elenco o jovem ator José Dummond¹²⁸, que viria a se projetar na sequência envergando nacionalmente o acento paraibano de seu sotaque. Antes que a década de 1970 se arrematasse, é importante destacar que Luiz Mendonça ainda encontraria o Nordeste em diferentes momentos. Em 1978, renova parceria com o Grupo Chegança, encenando o espetáculo *O Sol feriu a terra e a chaga se alastrou*. A peça, inclusive, estreia nacionalmente no palco do Teatro Santa Isabel, no Recife.

¹²⁸ Ator, natural de Belém do Caiçara, fronteira da Paraíba com o Rio Grande do Norte, José Dumont, nasce em 1950 e migra para João Pessoa ainda muito cedo, logo após a morte precoce da mãe. No início da década de 1970, depois de servir ao Exército, acaba mudando-se para São Paulo, onde trabalhou inicialmente em fábricas e depois nos Correios. É quando se aproxima do teatro. Estreia como ator numa temporada que a Comédia Cearense, de Fortaleza, fez na capital paulista do espetáculo *O Morro do Ouro*, do autor cearense Eduardo Campos (1923-2007). Em seguida, estreia na televisão, protagonizando o caso verdade *O sonho*, de Gianfrancesco Guarnieri, para a TV Globo. A experiência lhe rende o convite do cineasta Zelito Viana para protagonizar *Morte e vida Severina*, seu primeiro longa. No filme, se aproxima de Luiz Mendonça e do elenco do Grupo Chegança. Ao longo de sua carreira, contabiliza mais de 40 produções cinematográficas e inúmeros trabalhos na televisão.

De autoria do pernambucano Vital Santos¹²⁹ (1948-2013), *O Sol feriu a terra e a chaga se alastrou*, só depois, chegaria ao Rio de Janeiro. Posteriormente, também cumpriria agenda em São Paulo. Ainda em 1978, com o Grupo O Resolução, Mendonça dirige *Acima do bem querer*, em novo encontro com o também pernambucano José Carlos Cavalcanti Borges. No ano seguinte, estreia o infantil *O castelo das sete torres*, do piauiense Benjamim Santos¹³⁰, então radicado no Rio de Janeiro, para a Detalhe Artes e Produções. Naquele mesmo ano, Luiz Mendonça mais uma montagem de *Da lapinha ao pastoril*, texto de sua autoria, ainda remanescente dos tempos do Movimento de Cultura Popular. Curiosamente, o espetáculo foi apresentado na Associação Recreio dos Nordestinos, no Rio de Janeiro.

3.2. Novos palcos para o Nordeste

Apresentado por Décio de Almeida Prado (2003a, p. 86) como um “carioca, nascido em Salvador”, Alfredo de Freitas Dias Gomes, um caso ímpar no teatro brasileiro, ainda segundo o autor, por ser um escritor da velha guarda, comediógrafo oficial de Procópio Ferreira na década de 1940, que acabou por se tornar um dos nomes mais ativos no processo de renovação da dramaturgia nacional, tem o Nordeste como protagonista de sua criação. À parte a Bahia, cenário de vários textos de autoria de Dias Gomes, dentre os quais *O pagador de promessas* é o mais destacado, apenas o Ceará, por exemplo, lhe serve de inspiração para *O santo inquirido* e *A revolução dos beatos*. Dedicado ao teatro desde os 15 anos, Dias Gomes beira os 40, quando experimenta a consagração. Com direção de Flávio Rangel, *O pagador de promessas* estreia em São Paulo com o elenco do Teatro Brasileiro de Comédia em 1960. Um ano depois, o texto é montado em Recife, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, com encenação de Graça Mello¹³¹ (1914-1979).

¹²⁹ Ator, diretor e dramaturgo, Vital Florentino da Silva nasceu em Toritama, Pernambuco, e cresceu em Caruaru, onde, ainda na adolescência, começou a escrever peças teatrais. Em 1966, foi um dos fundadores do Grupo Evolução. Após a peça *Feira de Caruaru*, baseada no livro *Terra de Caruaru*, do escritor pernambucano José Condé (1917-1971), ainda com o elenco do Teatro Experimental de Arte, participa da criação do Grupo Feira de Teatro Popular. Com a peça *O auto das 7 luas de barro*, escrita em 1979, ganha os prêmios Molière e da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

¹³⁰ Dramaturgo e diretor, Benjamim Santos é natural de Parnaíba. Aos 18 anos, muda-se para o Recife, onde estudou dois anos na Faculdade de Direito. Em 1961, deixou o curso para trás e, no seminário de Olinda, estudou Filosofia. Então, iniciou sua carreira no teatro como diretor e autor ao dirigir seus primeiros espetáculos. Integrou o Teatro Popular do Nordeste. Em 1969, passa a viver no Rio de Janeiro, notabilizando-se como destaca autor de teatro infantil. No ano 2000, voltou a radicar-se em sua cidade natal.

¹³¹ Ator, diretor e empresário, Octávio Alves da Graça Mello nasceu no Rio de Janeiro. Em 1941, participa da diretoria de Os Comediantes, e até 1947 atua em diversos espetáculos. Em 1948, realiza a primeira de uma série de direções, todas voltadas para o teatro infantil. Realiza conferências sobre técnica e literatura teatral. Leciona interpretação e direção em diversas capitais e acaba por fundar o Curso de Teatro da Universidade do Recife. Também trabalhou no cinema e na televisão.



Figura 21 O ator Leonardo Vilar protagonizou a estreia de *O pagador de promessas* no teatro e também no cinema

Em 1962, a dramaturgia ganha uma versão no Rio de Janeiro, assinada por José Renato para o Teatro Nacional de Comédia. Colorindo ainda mais a popularidade da peça, *O pagador de promessas* recebe uma adaptação cinematográfica naquele mesmo ano, também protagonizada pelo ator Leonardo Vilar¹³², do elenco do Teatro Brasileiro de Comédia. O longa-metragem, com direção de Anselmo Duarte¹³³ (1920-2009), é indicado para representar o Brasil no Festival de Cinema de Cannes¹³⁴, na França, em 1962, levando o prêmio de melhor filme. Feito nunca mais repetido por uma produção brasileira.

¹³² Paulista de Piracicaba, ator, Leonildo Motta de nascimento, forma-se na primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD) em 1948. Estreia profissionalmente em *A raposa e as uvas*, com direção de Bibi Ferreira, pela Companhia Dramática Nacional. Em 1954, passa a integrar o elenco do Teatro Brasileiro de Comédia.

¹³³ Anselmo Duarte Bento, natural da cidade de Salto, interior de São Paulo, é diretor, ator e roteirista de cinema. No início da década de 1940, após se formar em Economia, vai para o Rio de Janeiro, onde participa como figurante em *It's all true*, do cineasta norte-americano Orson Welles (1915-1985) e *Inconfidência Mineira*, de Carmem Santos (1904-1952), atriz e diretora portuguesa radicada no Brasil desde a infância. Em 1947, estreia como ator principal no filme *Querida Suzana*, dirigido pelo italiano Alberto Pieralisi (1911-2001). Em 1954, passa a produzir filmes populares. Em 1957, volta a São Paulo, onde inicia sua carreira como diretor, com a realização do documentário *Fazendo cinema* e do longa-metragem de ficção *Absolutamente certo*.

¹³⁴ Festival internacional de cinema, criado em 1946, anualmente realizado na cidade francesa de Cannes, considerado um dos mais importantes do mundo.

Com uma trajetória de sucesso sem precedentes, *O pagador de promessas*, naquilo que se associa a um possível teatro do Nordeste, por ser este o berço de seu autor e de sua trama, é antecedida por contribuições mais discretas, embora tão importantes tanto para a formação de uma imagem quanto para uma dramaturgia regional. O piauiense Francisco Pereira da Silva¹³⁵ (1918-1985), por exemplo, também constrói sua obra e seu Nordeste fora dos limites da região. É ele quem rouba a cena na primeira edição do Festival do Autor Novo, no Teatro Duse, em 1952. Na mesma temporada em que os pernambucanos Hermilo Borba Filho e Aristóteles Soares estreiam com severas críticas no Rio de Janeiro com as montagens de *João sem terra* e *Terra queimada*, ele é muito elogiado pelo texto de *Lázaro*.

Pela peça, Francisco Pereira da Silva recebeu o prêmio de autor revelação da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Chama atenção o fato de a casa de espetáculos de Paschoal Carlos Magno ser inaugurada com o que Diego Molina (2015, p. 116) classifica por “trilogia nordestina”, programa reunindo a encenação de textos escritos por nordestinos e cujas ações se desenvolvem no Nordeste. O recorte acaba provocando comparações entre os autores. A ponto de, passadas as apresentações de *João sem terra* e *Terra queimada*, conforme registra Molina (2015, p. 120), Martim Gonçalves¹³⁶ (1919-1973), pernambucano então radicado no Rio de Janeiro, em artigo publicado na edição de 9 de novembro de 1952 do carioca *O Jornal*, reclamar: “Os autores nordestinos andam a procura de uma fórmula, de um estilo”.

A “trilogia nordestina” com a qual o Teatro Duse iniciou suas atividades torna-se ainda mais emblemática se consideradas: 1. A participação direta de Paschoal Carlos Magno na temporada, justamente ele, quem primeiro atesta a existência de um “teatro do Nordeste”, sendo, inclusive, apontado como o autor da expressão; 2. A presença de outros dois autores

¹³⁵ Dramaturgo, nascido na cidade de Campo Maior, muda-se para o Rio de Janeiro em 1942, depois de temporadas em Teresina e São Luís do Maranhão. Sua primeira peça montada é *Lázaro*, lançada pelo Teatro Duse, com direção de Pernambuco de Oliveira (1922-1983), pernambucano radicado no Rio de Janeiro. Em 1956, tem sua primeira montagem em esquema de produção profissional, adaptando o romance *Memórias de um sargento de milícias*, para o Teatro Nacional de Comédia. Em 1960, o Teatro dos Sete, no auge da sua fase inicial, monta *Cristo Proclamado*, de sua autoria, pungente texto sobre a miséria nordestina, com direção de Gianni Ratto. O público rejeita a peça, que sai de cartaz após 15 dias a estreia. É, então, que inicia parceria com Teatro Jovem, escrevendo para o grupo *Chapéu de sebo*, em 1962, *O vaso suspirado* e *A nova Helena*, em 1963, e *O chão dos penitentes*, em 1965. O ciclo do Teatro Jovem contribui para tornar a sua dramaturgia mais conhecida. Embora tendo passado toda a sua vida adulta no Rio de Janeiro, permaneceu fiel, na sua temática, às suas raízes nordestinas. Grande parte da sua obra aborda personagens, cenários, mitos e tradições do Nordeste.

¹³⁶ Natural de Recife, Eros Martim Gonçalves, pintor, desenhista, cenógrafo, diretor e professor de teatro, abandona a medicina pelas artes em 1942, quando passa a viver no Rio de Janeiro. Aos 25 anos, Martim faz sua estreia como cenógrafo e figurinista com *Bodas de Sangue*, de Federico García Lorca, da Companhia Dulcina-Odilon, em 1944, mesmo ano em que embarca para a Inglaterra, onde se especializa. Em 1949, cumpre nova temporada de estudos na Europa. Depois de colaborar com diferentes grupos, assinando a cenografia, funda, com Maria Clara Machado, O Tablado, em 1951. Em 1955, aceita o convite do então reitor Edgard Santos (1894-1962) e funda a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, tendo sido seu primeiro diretor. Quando volta ao Rio de Janeiro, em 1962, passa a se dedicar inteira e exclusivamente à direção teatral. Funda o Teatro Novo com o objetivo de montar autores de vanguarda, polêmicos e inovadores.

nordestinos, entre os oito selecionados para a etapa inaugural do Festival do Autor Novo. Panorama que autoriza que se conclua que Paschoal Carlos Magno, a quem coube a direção de *Terra queimada*, compreendia o teatro do Nordeste mais como uma poética e menos como uma prática localizada. Enquanto Hermilo Borba Filho e Aristóteles Soares tinham, então, uma atuação regular em Recife, Francisco Pereira da Silva, por exemplo, estava já radicado no Rio de Janeiro e não carregava na sua biografia um passado teatral no Piauí ou no Maranhão, onde havia vivido anteriormente. Juntos, no entanto, abarcavam a ideia de um teatro nordestino.

O que já não é possível de ser associado ao teatro do cearense Geraldo Markan¹³⁷ (1929-2001) e do maranhense Aldo Calvet¹³⁸ (1911-1993), que apresentaram, respectivamente, *Deborah e o capataz* e *Casa de ninguém*, na estreia do Duse. Muito embora, os dois, morando àquela altura no Rio de Janeiro, diferente de Francisco Pereira da Silva, tivessem produzido ali e em suas cidades de origem. De onde se apreende que não basta viver ou ser do Nordeste para, no campo da dramaturgia, compor o “teatro do Nordeste”. Sim, era importante o vínculo natal do autor. Mais decisivo, porém, era a presença do Nordeste no plano das estruturas narrativas, quer em temas, quer em tipos.

Em 1954, a terceira temporada do Festival do Autor Novo, põe o Nordeste em evidência mais uma vez. Então, o Duse encena *Lampião*, primeiro texto teatral da cearense Rachel de Queiroz. Já escritora premiada, tendo publicado os romances *O Quinze*, de 1930, *João Miguel*, de 1932, *Caminho de pedras*, de 1937, *As três Marias*, de 1939, quando passa a viver definitivamente no Rio de Janeiro, onde já havia morado com a família quando criança, Rachel de Queiroz experimenta a dramaturgia.

Em sua primeira peça, ela explora exatamente o mesmo ambiente duro e hostil que havia sido cenário de seu primeiro romance. *Lampião*, no entanto, avalia Sábato Magaldi (2001, p. 262), se configura menos como uma narrativa sobre o cangaço e mais como um drama de amor: todo o desenvolvimento da peça nasce da premissa da paixão entre Lampião e Maria Bonita.

¹³⁷ Escritor, ator e dramaturgo, Geraldo Markan Ferreira Gomes nasce em Fortaleza. Estreia no teatro em 1947, no Rio de Janeiro, onde passou a viver ainda criança com a família. Dirigido pelo sul mato-grossense Jacy Campos (1909-1987), participou das peças infantis *O casaco encantado*, da escritora paulista Lúcia Benedetti (1914-1998), e *O coelhinho da sorte*, de autoria de Campos. O menino cresceu na antiga Capital Federal. Voltou a Fortaleza, concluiu o ensino médio e entrou para a faculdade de Direito, em 1950. Em 1952, mesmo ano em que é selecionado para o Festival do Autor Novo com seu primeiro texto teatral, transferiu-se novamente para o Rio de Janeiro, onde finaliza o ensino superior. Em Fortaleza, como ator, participa do grupo Teatro Universitário do Ceará, integrando o elenco de montagens que introduziram a encenação moderna no panorama cearense.

¹³⁸ Natural de São Luis, Aldo Calvet inicia-se no teatro em grupos amadores na capital maranhense ainda na década de 1920 e logo passa a colaborar com companhias itinerantes, que circulavam pelo Norte e Nordeste do país. Estreia como dramaturgo em 1934, com a comédia *Silêncio*, apresentada no Teatro Artur Azevedo. A partir de 1938, passa a atuar também como crítico de espetáculos. No ano seguinte, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde mantém atividade teatral regular. Em 1951, é nomeado pelo presidente Getúlio Vargas diretor do Serviço Nacional de Teatro, permanecendo no cargo até 1954.

Diante disso, a contribuição da escritora ao teatro, para ele, marcou-se, sobretudo, no plano da linguagem, no apuro estilístico, ficando aquém de suas qualidades literárias. Em muito, porque, acredita Magaldi, a lenda, o mito, o perfil heroico dos personagens reais, tenham se rebelado contra o trabalho de ficção.

Lampião não chega a ser propriamente um sucesso no Rio de Janeiro, embora ganhe duas encenações quase que simultaneamente, no Duse e no Theatro Municipal, pelo elenco da Companhia Dramática Nacional, sendo melhor recebida em Fortaleza, no Ceará, onde, de fato, estreia, em janeiro de 1954, em montagem do Teatro Experimental de Arte. Também em São Paulo, naquele mesmo ano, o texto tem boa repercussão, em encenação da Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, tendo garantido à cearense o Prêmio Saci, de *O Estado de São Paulo*.

A beata Maria do Egito, segunda e última experiência de Rachel de Queiroz em dramaturgia, não fez boa carreira, apesar de ter sido levada aos palcos, em 1959, mais uma vez pela Companhia Dramática Nacional, no Rio de Janeiro, com a atriz Glauce Rocha, então em ótima fase, no papel título. *A beata Maria do Egito* recorre à mesma moldura de *Lampião* para tratar o conflito. Agora, Rachel fala de fé no universo nordestino. A escritora tem como ponto de partida a história da Santa Maria Egípcíaca, que viveu no século V d.C., mas apresenta sua Maria do Egito como uma nordestina, devota de Padre Cícero Romão Batista¹³⁹ (1844-1934). Dois anos depois, *A beata Maria do Egito* teve ainda uma encenação em São Paulo pelo elenco do Teatro Popular do SESI, que também não chega a empolgar o público e a crítica.

Cláudia Braga (2007, p. 136) recupera texto assinado em 1959 por Bárbara Heliadora para o *Jornal do Brasil* no qual a crítica aponta um aspecto curioso acerca da encenação de *A beata Maria do Egito*. Bárbara Heliadora questiona o porquê de Rachel de Queiroz ter determinado que o sotaque nordestino não fosse usado pelo elenco então dirigido no Rio de

¹³⁹ Cearense nascido no Crato, filho de um pequeno comerciante, Cícero Romão Batista, órfão ainda adolescente, ingressa no tradicional Seminário da Prainha, em Fortaleza, em 1865. Ordenado padre cinco anos mais tarde, retorna ao seu município de origem, enquanto aguarda a paróquia que iria assumir. Em 1871, visitou pela primeira vez o povoado, ainda pertencente ao Crato, onde fundaria Juazeiro do Norte. Tocado pelo ardente desejo de conquistar o povo que lhe fora confiado por Deus, desenvolveu intenso trabalho pastoral com pregação, visitas domiciliares, como nunca se tinha visto na região. Rapidamente, ganhou a simpatia dos habitantes, passando a exercer grande liderança na comunidade. Juazeiro cresce, torna-se local de peregrinação. No ano de 1889, durante uma missa celebrada por Padre Cícero, acontece o suposto milagre, em que uma hóstia se converte em sangue na boca da beata Maria de Araújo (1862-1914), artesã nascida em Juazeiro, que, por ser órfã, vivia sob responsabilidade do religioso. A pedido de Padre Cícero a diocese formou uma comissão de padres e profissionais da área da saúde para investigar o suposto milagre. Em 1891, a comissão encerrou as pesquisas e chegou à conclusão de que não havia explicação natural para os fatos ocorridos, sendo, portanto, um milagre. Insatisfeito com o parecer da comissão, o bispo Dom Joaquim José Vieira nomeou uma nova comissão para investigar o caso. A segunda comissão concluiu que não houve milagre. Dom Joaquim se posicionou favorável ao segundo parecer e, com base nele, suspendeu as ordens sacerdotais de Padre Cícero. Afastado da Igreja, faz carreira política. É o primeiro prefeito de Juazeiro do Norte, em 1911, quando o povoado passa à cidade.

Janeiro por José Maria Monteiro. Para ela, a recomendação da cearense denunciava o fato de, até aquele momento, ainda não ter sido encontrada uma “interpretação brasileira”, de tal modo que os atores do “teatro nacional”, diante da necessidade da inflexão regional, via de regra, demonstravam não ter habilidade suficiente para fugir do simplório, do risível.

Embora a dramaturgia situe a trama numa pequena cidade do Nordeste brasileiro, faça referências diretas a Padre Cícero e chegue ao ponto detalhar a caracterização de alguns personagens aos modos do cotidiano do Ceará por volta do ano de 1913, Bárbara Heliadora atesta a pertinência da preocupação da autora em ver seus personagens nordestinos falando em cena um nordestino de forma caricatural. “Sua peça nunca seria levada a sério”, afirma. Como contraponto, ela retoma a passagem de o *Auto da Compadecida*, do Teatro Adolescente do Recife, pelos palcos cariocas.

O espetáculo, de Clênio Wanderley a partir do texto de Ariano Suassuna, em sua avaliação, expunha um Nordeste com uma autenticidade nunca mais atingida por outras produções. Talvez, fosse esse um dos motivos para que Altimar Pimentel (1969, p. 68), ao observar a relação entre o teatro e o Nordeste, situasse a dramaturgia de Rachel de Queiroz mais como um “teatro sobre o Nordeste” e menos como um “teatro nordestino”. Hermilo Borba Filho (1968, p. 133) também dizia que o “teatro do Nordeste”, descrito por ele como uma revolução, pregava uma representação que permitisse ao público o encontro com os seus pensamentos e desejos, e, não, a impressão de que estava diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida.

De todo modo, não é possível assegurar o Nordeste como exclusividade dos nordestinos. No correr da década de 1960, vários movimentos, dentro e fora da região, vão se revelar decisivos para fortalecer, garantindo visibilidade, o conjunto de seus valores culturais. Em São Paulo, Gianfrancesco Guarnieri, italiano naturalizado brasileiro, por exemplo, vai ambientar no Nordeste a trama de *O filho do cão*. A peça, encenada pelo Teatro de Arena com direção do gaúcho Paulo José¹⁴⁰, explorava os mitos regionais como alternativa para uma exposição realista da miséria em que vivia a população brasileira. Na sequência, o grupo monta o show *Arena canta Bahia*, musical que reunia expoentes da nova geração da música baiana. No elenco, destaque para a cantora Maria Bethânia, então já bastante elogiada devido sua participação, substituindo Nara Leão, no show *Opinião*, também assinado por Augusto Boal.

¹⁴⁰ Ator e diretor, Paulo José Gómez de Souza nasce em Lavras do Sul, Rio Grande do Sul, em 1937. Inicia-se no teatro em grupos amadores de Porto Alegre. Em 1958, estreia como diretor, assinando *Rondó 58*, espetáculo de poemas dramatizados. Em 1961, muda-se para São Paulo e passa a integrar o Teatro de Arena, grupo no qual participa de diferentes montagens. Com o fim do Teatro de Arena, passa a trabalhar mais intensamente no cinema e na televisão.

Não que a Bahia, naquele momento, fosse Nordeste. A incorporação efetiva do Estado à nova região só se dá oficialmente na década seguinte. Entretanto, é curioso que, quase ao mesmo tempo, a italiana Lina Bo Bardi¹⁴¹ (1914-1992), então radicada em Salvador, estivesse inaugurando o Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, na capital baiana, com uma exposição batizada por *Nordeste*. Na sua análise da produção nordestina, Lina já considera como tal as contribuições que mapeou a partir da Bahia, como, por exemplo, as carrancas do Rio São Francisco. Do apurado de objetos cotidianos, ela observou:

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do folclore (sic), sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o Nordestino (sic) do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. Esta urgência, este não poder esperar mais, é a base real do trabalho do artista brasileiro, uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos, uma riqueza antropológica única, com acontecimentos históricos trágicos e fundamentais. (BO BARDI *apud* LEONELLI, 2011, p. 67-8)

Raimundo Matos de Leão (2006, p. 132) compreende a mostra de 1963 como um desdobramento de um trabalho anterior de Lina Bo Bardi em Salvador. Ao lado do pernambucano Martim Gonçalves, idealizador e primeiro diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, fundada em 1956, ela estruturou a organização do material selecionado para compor o Pavilhão da Bahia, na V Bienal de São Paulo, em 1959. Para esta primeira mostra, Gonçalves angariou um conjunto capaz de expressar a visualidade plástica da cultura baiana, incluindo aí desde fotografias do francês Pierre Verger¹⁴² (1902-1996) a objetos e vestimentas das mães de santo e dos rituais de culto aos orixás. Na sua criação teatral, destaca Matos de Leão, Martim Gonçalves, sem abrir mão do pluralismo e diversidade que marcaram

¹⁴¹ Arquiteta, designer, cenógrafa, editora, ilustradora, Achillina Bo Bardi é natural de Roma, na Itália. Em 1940, forma-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma. Em 1946, após o fim da guerra, casa-se com o crítico e historiador da arte Pietro Maria Bardi (1900-1999). Então, o casal decide se fixar no Brasil. Sua inserção mais efetiva no meio arquitetônico nacional se dá, inicialmente, pela atuação editorial, quando cria, em 1950, a revista *Habitat*, que dura até 1954. Em 1958, ela se transfere para Salvador, onde funda o Museu de Arte Moderna da Bahia. De volta a São Paulo após o golpe militar, em 1964, incorpora em seus projetos o legado da temporada nordestina na forma de uma radical experiência de simplificação da linguagem.

¹⁴² Fotógrafo, etnólogo, antropólogo, escritor, Pierre Edouard Léopold Verger, inicia-se na fotografia aos 30 anos. Em 1934 funda a agência fotográfica Alliance Photo e colabora com jornais e revistas de diferentes países, como a *Paris-Soir*, o *Daily Mirror*, a *Life*, a *Match*, a *Argentina Libre* e *Mundo Argentino* e a brasileira *O Cruzeiro*. Tendo chegado ao Brasil em 1945, já no ano seguinte muda-se para Salvador e se dedica ao estudo da religião e cultura negra da África e do Brasil. A partir de então, concentra seu estudo na cultura iorubá e passa a fixar suas observações por escrito, passando de fotógrafo a escritor e etnólogo. Em 1966, obtém o título de doutor pela Universidade de Sorbonne, com tese sobre o tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e Bahia nos séculos XVII ao XIX. Em 1974, integra o corpo docente da Universidade Federal da Bahia e atua na criação do Museu Afro-Brasileiro, inaugurado em 1982. Desde 1989, a Fundação Pierre Verger conserva seus 62 mil negativos, sua vasta biblioteca, seu arquivo pessoal e se encarrega da difusão de seu legado antropológico e fotográfico.

sua temporada na Bahia, vai explorar códigos e matrizes espetaculares desse repertório mais ligado às tradições populares do Nordeste.

Na primeira temporada de espetáculos da escola, em 1958, ele programou, por exemplo, ao lado da montagem de *Senhorita Júlia*, peça de 1888, da obra do sueco August Strindberg (1849-1912), a encenação de um folheto de cordel. De autoria do poeta paraibano Manoel Camilo dos Santos (1905-1987), *Graça e desgraça na casa do engole cobra* chegava aos palcos da Bahia em adaptação assinada pelo dramaturgo piauiense Francisco Pereira da Silva. No ano seguinte, Martim Gonçalves, que mantinha contato regular com a cena pernambucana, desenvolvendo cenários e figurinos tanto para o Teatro de Amadores como para o Teatro do Estudante, apresenta em Salvador uma versão de *o Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, peça, vale reforçar, também inspirada na literatura popular do Nordeste.

O fato é que, ainda de acordo com Raimundo Matos de Leão, Martim Gonçalves estava, então, iniciando o público e os artistas baianos a um novo gênero. Gênero este que explode na criação do diretor João Augusto Azevedo¹⁴³ (1928-1979), quem, afirma Armindo Jorge de Carvalho Bião (2005, p. 63), de fato, introduz o que ficou conhecido na Bahia como “teatro de cordel”: a adaptação de folhetos para a cena. Já em 1959, João Augusto escreve *A interessante e graciosa história do marido que trocou a mulher por uma vaca*, peça cujo título sugere grande familiaridade com universo dos cordéis. Entretanto, formalmente, o teatro de cordel propriamente dito tem sua primeira experiência apenas em 1966, quando o Teatro do Novos encena os espetáculos *Estórias de Gil Vicente e Teatro de Cordel*.

Carioca, João Augusto Azevedo chega em Salvador, pontua Lindolfo Alves do Amaral Filho (2011, p. 199), ainda sob impacto da passagem de *o Auto da Compadecida* pelo Rio de Janeiro. O texto de Ariano Suassuna, conclui, seria, pois, um marco da apropriação dos folhetos populares pela dramaturgia brasileira. A capital baiana, destaca Amaral Filho, possibilitou a incursão de João Augusto nessa linha de trabalho, uma vez que havia grande comercialização de cordéis na cidade, com destaque para a barraca que Rodolfo Coelho Cavalcanti¹⁴⁴ (1917-

¹⁴³ Ator, autor, diretor, professor e crítico, João Augusto Sérgio de Azevedo Filho nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Com pouco mais de 20 anos, deu início a sua caminhada no teatro. Em 1951, foi aluno da primeira turma da Escola de Teatro O Tablado, dirigida por Maria Clara Machado e Martim Gonçalves. Já no ano seguinte, estreou seu primeiro texto, *A Matrona de Epheso*. Em 1956, foi convidado por Martim Gonçalves para lecionar na recém-criada Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Em 1959, com alguns alunos da Escola de Teatro, funda a Sociedade de Teatro dos Novos, considerada o primeiro grupo de teatro profissional da Bahia. Em 1964, a companhia é responsável pela inauguração do Teatro Vilha Velha. Em 1966, também com o Teatro dos Novos, criou o Teatro de Cordel, atividade de encenar adaptações das histórias populares nordestinas. Em 1968, assume a direção do Teatro Castro Alves. Ao longo da década de 1970, é bastante premiado, sempre atuando na Bahia.

¹⁴⁴ Natural da cidade Rio Largo, Alagoas, ainda adolescente, percorre várias cidades do Nordeste, atuando como camelô, palhaço de circo e participando de pastoris e reisados. Em Parnaíba, no Piauí, adquire folhetos do poeta e editor João Martins de Athayde, começando assim sua atividade de folheteiro, comerciante de folhetos de cordel.

1986) tinha no tradicional Mercado Modelo, ponto de encontro de cordelistas de todo o Nordeste. Com o seu teatro de cordel, no entanto, João Augusto, diferente do que havia experimentado Ariano, tinha a proposta de colocar em cena a íntegra do folheto, ora adaptado ora sem alterar uma vírgula, de modo a não interferir no conteúdo e na forma da obra do poeta popular. Naquele momento, sem dúvida, algo inédito no panorama teatral.

É, pois, com o teatro de cordel que a Bahia, por assim dizer, se irmana ao teatro do Nordeste nos moldes que vinha sendo pensado e vivido desde a década de 1940.

A experiência com os folhetos de cordel vai marcar o Teatro dos Novos de forma recorrente e João Augusto, sem limitar-se ao gênero, desenvolve continuadas pesquisas em torno dele que vão refletir no seu trabalho como diretor, no trabalho dos atores, que aperfeiçoam seus recursos interpretativos no sentido de enriquecer a performance e buscar uma maior comunicação com o público. As montagens de *Teatro de Cordel II* (1971), *Teatro de Cordel III* (1973), além do espetáculo apresentado no Festival de Nancy¹⁴⁵ em 1975, *Teatro de Cordel*, oferecem condições para que João Augusto crie encenações de caráter popular. [...] O Grupo dos Novos constrói-se num período de grande efervescência para a cultura brasileira, momento em que se discutem questões ligadas à identidade nacional. (LEÃO, 2006, p. 181-3)

O movimento ocorrido na Bahia é revelador de um novo percurso que esse teatro do Nordeste vai assumir. Aos poucos, aquela experiência eminentemente pernambucana vai sendo incorporada e reelaborada por outras cenas da região. A exemplo do que ocorre em Salvador, em Fortaleza, o texto de Ariano Suassuna também é escolhido para introduzir os trabalhos do Teatro Universitário, misto de grupo e escola que serviria de base ao futuro Curso de Arte Dramática, da então Universidade do Ceará, primeira experiência local de formação continuada voltada para o teatro, que começa a funcionar oficialmente em 1961. O *Auto da Compadecida* cearense tinha direção de B. de Paiva¹⁴⁶ e foi apresentado originalmente em 1960, durante as comemorações do cinquentenário do tradicional Theatro José de Alencar.

Em 1972, novo e curioso diálogo intrarregional dá conta de um outro estágio do teatro do Nordeste. Mais uma vez a exemplo do que ocorre em Salvador, em Fortaleza, o primeiro grupo que se origina da experiência da universidade também vai recorrer à tradição dos folhetos

Em 1945, fixa-se em Salvador, na Bahia, onde tem participação decisiva na decisão do Governo de liberar poetas e cordelistas a comercializarem suas obras em praças públicas. Realizou em 1955 o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros. Fundou os periódicos *A voz do trovador*, *O Trovador* e *Brasil poético*.

¹⁴⁵ Festival internacional de teatro, ligado à Universidade de Nancy, na França, criado em 1963, considerado uma das mais importantes vitrines para a experimentação de linguagem de grupos independentes em todo o mundo.

¹⁴⁶ Ator e diretor, José Maria Bezerra Paiva nasce em Fortaleza no ano de 1932. Inicia sua atividade teatral como ponto do Conjunto Sacro Dramático, capitaneado pelo diretor Rufino Gomes de Matos (1910-1971), em 1949. No grupo, atuante na Capital cearense por 10 anos, fora também contrarregra e maquinista. Em 1951, estreia como ator. No Rio de Janeiro, em 1954, estuda com Paschoal Carlos Magno, de quem viria a ser seu assistente. Premiado nacionalmente em vários festivais estudantis, regressa ao Ceará em 1960 e, ao lado de sua esposa, a bailarina carioca Tereza Bittencourt, funda e dirige o Curso de Arte Dramática até 1969. Nesse período, associa-se ao ator e diretor Haroldo Serra, à frente do Grupo Comédia Cearense, criado em 1957, e dirige inúmeros espetáculos.

de cordel para afirmar sua criação. Então, a Cooperativa de Teatro e Artes entrava em cena com uma montagem de *O Romance do Pavão Misterioso*, de autoria do poeta paraibano José Camelo de Melo Resende (1885-1964). Naquele período, os artistas cearenses não estabelecem publicamente nenhuma conexão com o baiano Teatro dos Novos, mas é sintomático que o que acontece no Ceará guarda forte diálogo com o que experimentou João Augusto Azevedo na Bahia. Especialmente, porque os cearenses não encerram aí seu interesse pelo teatro de cordel. É como diz Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 9):

O que se questiona não é apenas como o teatro fala, mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda. Do teatro íntimo ao grande teatro do mundo, do teatro de câmara ao teatro histórico, as mudanças de “formato”, as origens dos personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos de autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias.

Tal perspectiva autoriza a pensar que *Morte e Vida Severina*, o auto de natal pernambucano de João Cabral de Melo Neto¹⁴⁷ (1920-1999), ocuparia outro lugar no panorama teatral, tivesse chegado aos palcos quando de sua escrita. O texto, concebido por encomenda de Maria Clara Machado para as atividades de final de ano de O Tablado, é de 1954, mesmo ano da estreia de *Lampião*, de Rachel de Queiroz, no Teatro Duse, o que reforça o acentuado grau de interesse pelo Nordeste, seus temas e seus tipos naquele momento no Rio de Janeiro. A peça, publicada dois anos depois no livro *Dois Águas*, só estreia quatro anos mais tarde. A primeira encenação, segundo recupera Néelson de Araújo (1991, p. 377), data de 1958. Foi assinada, conforme ele destaca, pela diretora paraense Maria Sylvia Nunes¹⁴⁸, e tomou importância e reconhecimento ao ser apresentada no Recife, justamente onde parte da trama se desenrola, pelo elenco do Grupo Norte Teatro Escola do Pará, de Belém, na edição inaugural do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, organizado por Paschoal Carlos Magno.

Em 1960, agora em São Paulo, com Walmor Chagas no papel principal, em mais um projeto da atriz Cacilda Becker, a quem também o Nordeste e seu teatro devem muito no que diz respeito à projeção nacional, a peça ganha uma segunda adaptação. Naquele momento,

¹⁴⁷ Poeta, tradutor e ensaísta, João Cabral de Melo Neto nasceu no Recife. Primo do sociólogo Gilberto Freyre e do poeta Manuel Bandeira, passa a infância em engenhos de açúcar em São Lourenço da Mata e Moreno, na Zona da Mata pernambucana, voltando à capital por conta dos estudos. Aos 22 anos, muda-se para o Rio de Janeiro e publica seu primeiro livro de poemas, *Pedra do sono*. Inicia a carreira diplomática em 1945, passando a viver em diferentes países. É autor, dentre outros, de: *Psicologia da composição*, *O cão sem plumas*, *O Rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, *Dois Parlamentos* e *A educação pela pedra*. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1968.

¹⁴⁸ Dramaturga, diretora e professora de teatro, Maria Sylvia Ferreira da Silva Nunes nasceu em 1930 em Belém do Pará. Inicia-se no teatro em 1946, três anos antes de ingressar na Faculdade de Direito, onde se aproxima de Benedito Nunes (1929-2011), seu futuro marido e grande parceiro de trabalho. Juntos, fundam, em 1957, o Grupo Norte Teatro Escola do Pará, que se mantém atuante até 1962. Na década de 1960, foram responsáveis pela criação da atual Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Cacilda Becker arriscava um braço experimental para sua companhia, um programa especial de teatro pensado para as segundas-feiras, pretendendo-se alternativo. A montagem, com cenografia de Flávio Império¹⁴⁹ (1935-1985), reforçava a imagem estereotipada do Nordeste flagelado em tom documental, registrando, em fotografias projetadas no correr da encenação, cenas da chegada de retirantes nordestinos à antiga Estação do Norte, na capital paulista. Três anos depois, é a vez de *Morte e Vida Severina* estrear na Bahia, com direção do gaúcho Luiz Carlos Maciel¹⁵⁰, que também apostava numa criação impregnada de realidade.



Figura 22 A versão de *Morte e Vida Severina*, do Teatro Cacilda Becker, explorava em cena a imagem de nordestinos reais

A adaptação baiana, segundo observa Raimundo Matos de Leão (2006, p. 215), é recebida como a realização de um verdadeiro teatro popular. Para ele, o grande mérito da leitura de *Morte e Vida Severina* empreendida por Luiz Carlos Maciel foi o fato de o diretor ter

¹⁴⁹ Cenógrafo, figurinista, diretor, arquiteto, professor e artista plástico, Flávio Império é natural de São Paulo. Em 1956, ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Na mesma época, aproxima-se do grupo de teatro amador da Comunidade de Trabalho Cristo Operário, na periferia de São Paulo. Em 1958, entra para o Teatro de Arena, estreando sua primeira montagem como cenógrafo do grupo, *Gente como a gente*, um ano depois. Em 1962, começa a trabalhar para o Teatro Oficina. Então, retorna à Universidade de São Paulo, agora como professor. No fim da década de 1970, retoma sua atividade como artista plástico.

¹⁵⁰ Filósofo, escritor, roteirista, jornalista e diretor teatral, Luiz Carlos Ferreira Maciel, nasce em Porto Alegre, em 1938. Aos 20 anos, conclui o curso de Filosofia, pela Universidade do Rio Grande do Sul, onde se aproxima do teatro. Em 1959, muda-se para Salvador, como bolsista da Escola de Teatro, da qual se torna, depois de um intercâmbio nos Estados Unidos, professor de direção teatral. Além disso, também assume a direção artística da instituição, quando do fim da gestão de Martim Gonçalves, em 1961. Até 1964, quando passa a viver no Rio de Janeiro, assina diferentes montagens na capital baiana. No Rio de Janeiro, lecionou no Conservatório Dramático Nacional e trabalhou em vários jornais e revistas. Em 1969, fez parte do grupo fundador do semanário humorístico *O Pasquim*. A partir da década de 1970, tem atividade teatral menos frequente, dedicando-se ao trabalho como roteirista. Por 20 anos, esteve vinculado a TV Globo. É autor de *Nova Consciência*, de 1972, *A Morte Organizada*, de 1975, *Negócio Seguinte*, de 1978, e *Geração em Transe*, de 1996, dentre outros livros.

conseguido aproximar um novo público da Escola de Teatro, em meio a um momento de crise, causada com a saída de Martim Gonçalves da sua direção. Há ali, de acordo com Matos de Leão, um feliz encontro entre os atores que vinham sendo formados com uma audiência que até então não existia no teatro baiano: uma plateia jovem, estudantil, que reverenciava uma encenação singular, em que o elenco parecia não representar, mas, sim, viver todas as cenas.

Em 1965, nova montagem feita por estudantes vai coroar a trajetória inicial do texto de João Cabral de Melo Neto. *Morte e Vida Severina* ganha mais uma experimentação em palcos paulistas. Dessa vez, numa parceria do diretor Silnei Siqueira¹⁵¹ (1934-2013) com os integrantes do estreante Teatro da Universidade Católica de São Paulo e alguns outros colaboradores, a exemplo do ainda pouco conhecido, Chico Buarque Hollanda¹⁵², responsável pela trilha sonora. Embora contabilizasse pouco mais uma década de atividade teatral e não mais que outras cinco direções, grande parte delas ainda como estudante da Escola de Arte Dramática, Silnei Siqueira surpreende com uma encenação de extremo despojamento, quase sem nenhum suporte técnico, utilizando os atores para compor os elementos do cenário.

A repercussão foi extraordinária. Nacional e internacionalmente. O sucesso em São Paulo foi presságio para o bom desempenho do espetáculo no exterior. Logo com o seu primeiro trabalho, o Teatro da Universidade Católica foi convidado a integrar a edição de 1966 do Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França, onde obtém o primeiro lugar e Silnei Siqueira também leva o prêmio de melhor direção. Dois anos antes, vale pontuar, a mostra francesa, segundo afirma Raimundo Matos de Leão (2006, p. 212), já havia demonstrado interesse pela obra de João Cabral de Melo Neto e convidado a montagem da Escola de Teatro da Bahia, que acabou com não conseguindo viabilizar a viagem do elenco.

Enfim na Europa, a consagração de *Morte e Vida Severina* foi de tal ordem que a temporada teve que ser prolongada. De Nancy, a peça vai a Paris, se apresentando no Théâtre des Nations. Da França, excursiona por outros países, ao longo de quase dois meses. Só em Portugal, a montagem passa por Lisboa, Porto e Coimbra. Tamanha a repercussão, Décio de Almeida Prado (2003a, p. 84) conclui que, entre os Nordestes e nordestinos que o teatro

¹⁵¹ Ator e diretor, Silnei Silvano Siqueira é natural de São Paulo, capital. Iniciou-se em teatro em 1953, integrando inicialmente o Grupo de Teatro do Clube Pinheiros e, na sequência, o Teatro Paulista do Estudante. Em 1958, ingressou na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Ao mesmo tempo, também cursava Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Universidade Mackenzie.

¹⁵² Autor e compositor, Francisco Buarque de Hollanda nasce no Rio de Janeiro, em 1944. Aos dois anos, muda-se com a família para São Paulo. Seu pai, o historiador paulista Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982), assume, à época, a direção do Museu do Ipiranga. Em 1953, nova oportunidade profissional de Sérgio Buarque de Hollanda leva a família à Europa. Chico regressa em 1960. Três anos mais tarde, ele ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, mas não chega a concluir o curso. Em 1965, lança *Sonho de carnaval*, inscrita no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira. No teatro, colabora com as montagens: *Morte e Vida Severina*, de 1965, *Roda Vida*, de 1968, *Calabar*, de 1973, *Gota d'água*, de 1975, e *Ópera do Malandro*, de 1978.

nacional ajudou a projetar a partir da década de 1950, com o regionalismo se impondo através de temas como a seca, o cangaço, o coronelismo e a religiosidade nas obras de nomes como Hermilo Borba Filho, Aristóteles Soares, Luiz Marinho, Osman Lins e Francisco Pereira da Silva, só *Morte e Vida Severina*, apesar de ser mais literatura que teatro, só João Cabral, apesar de mais poeta que dramaturgo, são dignos de comparação com a criação de Ariano Suassuna, que, de fato, para ele, inaugura o que considera como “ciclo nordestino” no teatro brasileiro.



Figura 23 A montagem de *Morte e Vida Severina* de 1965 inaugura o diálogo do compositor Chico Buarque com o teatro

Décio de Almeida Prado estabelece certa conexão entre *Morte e Vida Severina* e o *Auto da Compadecida*. Os textos, segundo ele, além da ambientação no interior do Nordeste, se ancoram no binômio vida-morte. Entretanto, João Cabral de Melo Neto, ele ressalta, ao explorar uma dramaticidade em que predomina o coletivo, na qual apenas dois dos muitos personagens são nomeados e o protagonista, o retirante Severino, em sua saga junto ao leito do Capibaribe, não age, apenas observa, acaba por se distanciar de Ariano Suassuna. João Cabral apresenta a morte antecedendo a vida, ao contrário do que faz Ariano. A vida, nos dois autos, é sinal de redenção. Sim, antes a existência miserável, a vida Severina, de João Grilo ou Severino, que a morte. A verdadeira morte, para Cabral, porém, diz Almeida Prado, é a vida que o pobre leva no Nordeste. A nota mais amarga é, pois, o que confere à peça o seu valor social.

Com isso, passa a sobressair, em cores mais intensas, nos palcos, o que Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 184) define como a “inversão do Nordeste”:

A imagem e o texto do Nordeste passam a ser elaborados a partir de uma estratégia que visava denunciar a miséria de suas camadas populares, as injustiças sociais a que estavam submetidas e, ao mesmo tempo, resgatar as práticas e discursos de revolta popular ocorridos neste espaço. Estes territórios populares da revolta são tomados como prenúncio da transformação revolucionária. As terríveis imagens do presente servem de ponto de partida para a construção de uma miragem futura, de uma espacialidade imaginária que estaria no amanhã, de um espaço da utopia.

É um momento, lembra Albuquerque Júnior, de intenso sentimento de insatisfação com presente, de urgência em antecipar o futuro. O Brasil, em 1965, há que se destacar, vivia os primeiros dias do golpe. O golpe que não permitiu ao presidente João Goulart, acusado de comunista, concluir o mandato que, diante da renúncia inesperada de Jânio Quadros (1917-1992), as urnas haviam lhe garantido nas eleições diretas de 1960. Então, os intelectuais e artistas mais alinhados à esquerda, frente à truculência do governo dos militares, vão recorrer ao Nordeste para expressar uma estética revolucionária, questionadora. O novo contexto põe o Nordeste a serviço de um novo discurso. Não à toa, as criações artísticas vão estabelecer diálogos com obras em que a miséria nordestina parece assumir feições mais realistas.

É o caso, por exemplo, de *O outro Nordeste*, do cearense Djacir Menezes¹⁵³ (1907-1996). O livro, publicado originalmente em 1937, vai exercer influência decisiva sobre a descoberta do Nordeste do sertão, do Nordeste da fome, do Nordeste da miséria, não só como tema sociológico, mas como tema essencialmente artístico. Descortina-se, então, o Nordeste da civilização do couro e do gado, subjugado, muitas vezes, ao poderoso Nordeste dos engenhos e da cana-de-açúcar. A região continua sendo pensada como berço de um conjunto de manifestações tradicionais, autênticas, de extremado valor nacional. A diferença, pontua ainda Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 189), é que a chamada cultura popular, tão associada à cultura nordestina, passa a ser compreendida como o reverso de uma cultura alienada, conformista, alheia às discussões sobre o poder e a política. O popular assume, pois, um lugar de denúncia, de crítica. Conseqüentemente, a arte, para se dizer popular, deveria assumir preocupações mais éticas que estéticas. É esse pensamento que, dali em diante, vai pautar leituras mais objetivas dos tipos e dos temas do Nordeste.

¹⁵³ Sociólogo, jurista, economista e filósofo, Djacir Lima Menezes é natural de Maranguape. Na capital, Fortaleza, conclui o ginásio e ingressa na Faculdade de Direito, curso que finaliza posteriormente no Rio de Janeiro. De volta ao Ceará, ingressa na Universidade do Ceará como docente. Nesse período, publica no campo do pensamento filosófico, *O problema da realidade objetiva*, em 1932, e *O outro Nordeste*, de cunho mais sociológico, em 1937. No livro, ele destaca a formação social do Nordeste tendo como foco a região da caatinga e do semiárido. Na década de 1940, passa a viver no Rio de Janeiro, atuando também como professor universitário. Foi reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro entre os anos de 1969 e 1973 e membro do Conselho Federal de Cultura.

3.3. O regional popular vai ao *front*

É imediato o impacto do regime militar sobre o Nordeste e seu teatro. Pelas recordações do ator e diretor Luiz Mendonça (1968, p. 157), o 31 de março de 1964 foi dia de trabalho intenso na sede do Movimento de Cultura Popular no Recife. É que estava previsto o início de mais uma etapa do projeto de alfabetização de Paulo Freire. Na capital, para que se tenha uma ideia do tamanho da empreitada, o MCP, naquele momento, já tinha 80 mil alunos estudando. No dia 10 de abril próximo, segundo conta Mendonça, o Governo Miguel Arraes levaria a iniciativa para o interior do Estado, iniciando atividades na região da zona da mata sul de Pernambuco. Para marcar a data, como de costume, haveria espetáculo do Teatro de Cultura Popular. Veio o 1º de abril. O golpe. A história do MCP e do TCP ficaria por ali.

Alinhado a um mesmo repertório, o Teatro Popular do Nordeste, no entanto, mantém sua atividade. Opondo-se à utilização do teatro, sobretudo do teatro de inspiração regional, como instrumento político-pedagógico, e afirmando a determinação de produzir uma cena capaz de inserir a expressão popular na melhor tradição universal dessa arte, o TPN, apesar das discordâncias cada vez mais evidentes entre Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, suas principais lideranças, segue atuante, como que indiferente aos novos rumos que política nacional sinalizava. Até 1975, o grupo ainda encenaria 14 espetáculos.

Evidencia-se, assim, uma nítida diferença entre os mais destacados conjuntos pernambucanos de então, tendo a vista a aproximação do teatro com as manifestações tradicionais populares da região. Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 80-1) explica a questão:

Apesar do Teatro de Cultura Popular perseguir muitos dos pontos defendidos pelo TPN, as diferenças se davam nos objetivos políticos de ambos. Enquanto o teatro de Hermilo e Ariano defendia uma arte comprometida, mas não alistada politicamente, uma arte que resgatava na cultura popular o que lhe era universal, material crítico para pensar o humano, o TCP enveredava por fazer um teatro politicamente engajado, cujas manifestações populares eram utilizadas como um meio de facilitação — através dos seus signos mais visíveis — para a mensagem do grupo.

Mesmo tendo figurado entre os intelectuais que endossaram as bases do Movimento de Cultura Popular, já no manifesto de lançamento do TPN, Hermilo (1981, p. 86-7) defendia:

Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado.

Pós-1964, entretanto, os posicionamentos assumem outros contornos. Como se recusa a aderir publicamente a uma facção ideológica, um partido ou pensamento político, o Teatro Popular do Nordeste, praticamente, aceita o rótulo de reacionário. Situação agravada ainda mais pelo fato de, como afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 166), Ariano Suassuna ter apoiado ostensivamente o golpe, tornando-se, em 1967, um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura¹⁵⁴, efetivado pelo general cearense Humberto de Alencar Castelo Branco (1897-1967), o primeiro presidente do novo regime. Também naquele mesmo período, conforme Sônia Maria van Dijck Lima (1986, p. 14), Hermilo Borba Filho integrava a Comissão Nacional de Teatro, ligada ao Serviço Nacional de Teatro, órgão do Governo Federal. Numa época em que os artistas se diferenciavam pelo enfrentamento, Ariano e Hermilo, a seu modo, estabeleceram algum diálogo e trânsito com o governo dos militares.

Diante disso, projeta-se um pensamento que Dias Gomes (1968, p. 10) resume bem:

Escolher é participar. Tôda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas do jôgo, pois o apolitismo é uma forma de participação pela omissão. Pois esta favorece o mais forte ajudando a manter o *status quo*.

Com a redemocratização do país, afirma Flávio Weinstein Teixeira (2007, p. 185), Ariano Suassuna reverte completamente sua imagem pública: deixa de ser um intelectual da direita reacionária e se projeta como porta-voz da esquerda nacionalista. Tal mudança, segundo ele, acompanha o retorno de Miguel Arraes à vida pública, tendo Ariano figurado com destaque em suas seguidas administrações no Governo de Pernambuco. Hermilo Borba Filho não teve a mesma oportunidade. Morre em 2 de junho 1976, depois de enfrentar sucessivos problemas de saúde, um infarto em 1963 e uma isquemia em 1967, e receber três pontes de safena em 1971.

¹⁵⁴ Criado através do Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, o Conselho Federal de Cultura vinha substituir o Conselho Nacional de Cultura, criado em 1938 e recriado em 1961. Entre as atribuições previstas na legislação, estavam: formular a política cultural nacional; articular-se com os órgãos estaduais e municipais; estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura; reconhecer instituições culturais; manter atualizado o registro das instituições culturais; conceder auxílios e subvenções; promover campanhas nacionais e realizar intercâmbios internacionais. Em fevereiro de 1967, o Conselho Federal de Cultura tomou posse, com a seguinte composição: o romancista baiano Adonias Aguiar Filho (1915-1990), o historiador mineiro Afonso Arinos (1905-1990), o dramaturgo paraibano Ariano Suassuna, o escultor carioca Armando Schnoor (1913-1988), o historiador amazonense Arthur Reis (1906-1993), o poeta e folclorista gaúcho Augusto Meyer (1902-1970), o poeta paulista Cassiano Ricardo (1894-1974), o escritor baiano Clarival Valladares (1918-1983), o jurista cearense Djacir Lima Menezes, o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, o escritor carioca Gustavo Corção (1896-1978), o historiador mineiro Hélio Viana (1908-1972), o escritor mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967), o crítico literário e musical curitibano José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984), o escritor maranhense Josué Montello (1907-2006), o poeta e tradutor mineiro Dom Marcos Barbosa (1915-1997), o antropólogo alagoano Manuel Diegues Junior (1912-1991), o escritor gaúcho Moysés Vellinho (1902-1980), o romancista carioca Otávio de Faria (1908-1980), o historiador baiano Pedro Calmon (1902-1985), a escritora cearense Rachel de Queiroz, o colecionador carioca Raymundo de Castro Maia (1894-1968), o paisagista paulista Roberto Burle Marx (1909-1994) e o escritor mineiro Rodrigo Mello Franco (1898-1969). Todos intelectuais de reconhecida importância e projeção nacional, diretamente nomeados pelo presidente da República, o general Castelo Branco.

Hermilo parecia saber que o tempo lhe escapava mais depressa. Produzia, então, desenfreadamente. Em 1964, publica seu segundo romance, *Sol das almas*, um importante estudo sobre a arte popular nordestina do barro ao cordel, e *Diálogos com o encenador*, livro no qual comenta sua experiência no teatro. Em 1966, lança mais um romance, *Margem das lembranças*, primeiro de uma série de cunho memorialista, seguido por *A porteira do mundo*, de 1967, *O cavalo da noite*, de 1968, e *Deus no pasto*, de 1972. Ainda em 1966, edita *Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular no Nordeste*, *Apresentação do bumba-meu-boi* e *Espetáculos populares do Nordeste*. Em 1968, retoma a *História do teatro* e lança uma edição revista e atualizada com o título de *História do espetáculo*.

Virada a década, publica *O general está pintando*, de 1972, primeiro livro de narrativas curtas, formato explorado também em *Sete dias a cavalo*, de 1975, e no póstumo *As meninas do sobrado*, de 1976. Em 1974, lança *Agá*, seu último romance. Tudo isso enquanto dava aulas na universidade, colaborava com jornais, proferia conferências, muitas delas no exterior, e seguia com o Teatro Popular do Nordeste. Para o TPN, Hermilo dirige e adapta o texto de *O inspetor geral*, em 1966; escreve *O cabo fanfarrão*, no mesmo ano; traduz e dirige *Um inimigo do povo*, em 1967; dirige *O santo inquerito*, também em 1967; encena *Dom Quixote* e *Farsa da boa preguiça*, em 1969; em 1970, dirige *Cabeleira aí vem*; e, cinco anos depois, encerra os trabalhos do grupo com a encenação do espetáculo *A caseira e a Catarina*.

Ariano Suassuna, por sua vez, vai se distanciando do TPN a partir de 1966. Até 1975, faz uma tradução e tem dois textos encenados. Ariano não concordava com o diálogo que Hermilo procurava estabelecer entre os folguedos nordestinos e o teatro épico do alemão Bertolt Brecht¹⁵⁵ (1898-1956). Por seu turno, Hermilo também não se alinhava com os ideais artísticos que Ariano passaria a abraçar com mais fervor a partir da fundação do Movimento Armorial, em 1970, marcado pela conclusão de *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, obra que o paraibano vinha escrevendo há 12 anos, que implicavam, a seu ver, uma apropriação elitizada do imaginário popular, sobretudo do imaginário sertanejo.

O Armorial, explica Flávio Weinstein Teixeira (2007, p. 189), vinha a ser a culminância de um longo processo de pesquisa sobre a possibilidade de uma autêntica arte brasileira, a

¹⁵⁵ Eugen Bertholt Friedrich Brecht nasceu na cidade alemã de Augsburg. Em 1917, inicia o curso de medicina em Munique, mas logo é convocado pelo exército, indo trabalhar como enfermeiro em um hospital militar. Começa, então, a escrever seus primeiros poemas. Cedo, se rebela contra a arte e a vida burguesa, corroídas pela Primeira Guerra. Tal atitude se reflete já na sua primeira peça, o drama *Baal*, de 1918. No fim dos anos 1920, aproxima-se do pensamento marxista. Em 1928, estreia a *Ópera dos três vinténs*. Com a ascensão de Adolf Hitler (1889-1945), líder do Partido Nazista, deixa a Alemanha em 1933, e exila-se em países como a Dinamarca e Estados Unidos. É crítico contundente à Segunda Guerra Mundial, tema de obras como *Mãe coragem e seus filhos*, peça de 1939. Vítima da patrulha política do pós-guerra, passa a viver na Suíça, onde escreve *Pequeno Organon*, suma de sua teoria teatral. Volta à Alemanha em 1948, onde funda, no ano seguinte, a companhia Berliner Ensemble.

maturação de um pensamento que remonta às origens do Teatro do Estudante de Pernambuco. A arte armorial teria, pois, conforme descreve Teixeira, um pé fincado no barroco ibérico, na influência recebida de um passado mouro e medieval, e outro fincado sobre a tradição popular, sobre o romanceiro popular nordestino, dos cancioneiros ao cordel, na perspectiva de criação de uma arte erudita de inspiração popular.

O fato é que nem Hermilo Borba Filho, nem Ariano Suassuna, associaram suas criações e reflexões às preocupações que, segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 189), pautaram os discursos de setores da classe média e da esquerda brasileira desde que os militares tomaram o poder. Hermilo e Ariano mantiveram-se tradicionalistas, embora manuseassem o mesmo repertório que os revolucionários, para quem cultura popular torna-se sinônimo de cultura não alienada, mecanismo de defesa e de libertação. Unir-se ao povo, fazer arte popular, no Brasil pós-1964, lembra Paulo Vieira (2000, p. 165), tinha um viés muito mais político que propriamente estético.

Jacques Rancière (2005, p. 26), entretanto, adverte:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.

Com isso, é possível pensar numa outra rede de relações diante do empreendimento de um teatro popular. Como diz Marilena Chauí (2013, p. 257), o golpe de Estado de 1964 reforça os traços do autoritarismo da sociedade brasileira. É nessa perspectiva, a partir do que se passou a ter como uma ruptura da ordem, que ela identifica a associação, cada vez mais frequente desde então, entre as culturas populares e as práticas de contestação e resistência. No Brasil dos militares, popular era o que se rebelava diante dos planos pré-estabelecidos hierarquicamente. Popular era tudo aquilo que estimulava a capacidade e a vontade de invenção e reinvenção. Popular era, afinal, o que resistia. Já bastante alinhado com uma ideia de popular, no que diz respeito à criação teatral, o Nordeste, no período pós-golpe militar, não tarda a incorporar também essa dimensão.

É assim, por exemplo, que Maria Sílvia Betti (2013, p. 202) compreende o Nordeste de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. O espetáculo do Grupo Opinião apresenta a região através do jovem Roque, personagem vivido por Oduvaldo Viana Filho, que, no contexto dos grandes latifúndios, serve a dois senhores, dois coronéis arqui-inimigos: Honorato, cuja filha Mocinha ele namora às escondidas, e Nei Requião, de cuja esposa o rapaz é amante. Na trama, Roque acaba por liderar uma revolta de camponeses que culmina com um saque ao

armazém da fazenda e é preso. Na cadeia, transformado em mártir, serve como plataforma política para a candidatura de Jesus Glicério, opositor dos dois coronéis. Preso, o protagonista começa a escrever folhetos de cordel, o que aumenta sua popularidade, a ponto de conseguir convencer Honorato e Nei Requião a se unir estrategicamente contra Jesus Glicério.

Ao estilo de *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht, a peça de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, apresentada originalmente no Rio de Janeiro em 1966, é encerrada com três diferentes finais, aproximando, como defendia Hermilo Borba Filho, a literatura popular nordestina e a dramaturgia épica. Para Maria Sílvia Betti, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* é exemplo singular do teatro levado à cena nos anos que se seguem ao golpe, um teatro desenvolvido com o intuito de encontrar formas mais combativas de lutar contra a repressão e o autoritarismo. Nesse panorama, o Nordeste e seus pressupostos estéticos, afirma a autora, vão exercer papel marcante no processo de surgimento do que ela chama de formas dramáticas de resistência.

Outro exemplo apontado por ela é *O santo inquérito*, de Dias Gomes. Encenado no Rio de Janeiro, em 1966, pelo elenco do Grupo Teatro Jovem, e no Recife, um ano mais tarde, curiosamente pelo Teatro Popular do Nordeste, que nunca assumiu uma postura mais combativa, o texto, como o dramaturgo norte-americano Arthur Miller (1915-2005) havia feito em *As bruxas de Salém*, de 1953, lança mão de um episódio real, de circunstâncias historicamente verídicas, com o intuito de modelar uma consciência de resistência à violência e ao arbítrio. Na corajosa disposição da protagonista de enfrentar seus algozes, Dias Gomes projeta o compromisso contra o autoritarismo que assolava o país naquele momento. *O santo inquérito* põe luz sobre o processo inquisitorial movido contra a jovem Branca Dias, acusada de heresia na Paraíba em 1750.

Antes de encontrar a obra de Dias Gomes, o Teatro Jovem já havia visitado o Nordeste graças à dramaturgia de outro nordestino. Numa fase anterior ao golpe, a companhia carioca leva aos palcos o drama *Chapéu de sebo*, de 1962, no qual o piauiense Francisco Pereira da Silva trata, no plano da ficção, do sofrimento e da miséria do homem simples diante dos desmandos de um rico fazendeiro, e *O vaso suspirado*, de 1963, comédia na qual duas beatas disputam um urinol utilizado por um bispo para guardar como relíquia. Coincidindo com a tomada do poder pelos militares, o grupo estreia, em 1965, um novo texto de Francisco Pereira da Silva sobre o Nordeste, mais claramente vocacionado ao enfrentamento político, agora

inspirado num fato real: o desmonte de uma das iniciativas messiânicas mais importantes da história, o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto¹⁵⁶, no Cariri cearense, em 1936.

Chão dos penitentes é considerada a primeira peça brasileira a se propor interpretar cenicamente um fenômeno histórico nacional através dos meios formais propostos pelo teatro épico. O alagoano Altimar Pimentel, em texto que o conduz novamente aos palcos do Rio de Janeiro, revisita o mesmo cenário da obra de Francisco Pereira da Silva. À semelhança de *Chão dos penitentes*, *A construção*, apresentada em 1969 pelo Grupo A Comunidade com direção de Amir Haddad¹⁵⁷, numa encenação que ocupou o Museu de Arte Moderna, também registra o abandono do nordestino, denunciando a exploração da religiosidade popular. Ainda em 1968, vale ressaltar, com o título de *A estreita porta do céu*, o texto de Altimar Pimentel estreia em João Pessoa, numa montagem assinada por Rubem Rocha Filho para um grupo de estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Paraíba.

A peça lança mão de recursos épicos para contar a história de romeiros, às voltas com a construção de uma igreja, réplica da Basílica de São Pedro, no Vaticano, que Padre Cícero fora proibido de erguer em Juazeiro do Norte. De fato, o caso da construção da igreja aconteceu, conforme registra Ralph Della Cava (2014, p. 256). Não era, entretanto, propriamente cópia da original. Era uma igreja com muitas torres e muito grande, cuja edificação é iniciada em 1890 e interrompida em 1896. Dom Joaquim José Vieira (1836-1917), paulista que atuou como o

¹⁵⁶ Comunidade localizada no município do Crato, liderada pelo paraibano de Pilões de Dentro, José Lourenço Gomes da Silva (1872-1946), mais conhecido por beato José Lourenço. Atraído pela fé de Padre Cícero, ele se mudou para Juazeiro do Norte. Com bastante esforço, José Lourenço arrenda um pequeno sítio e, juntamente com outros romeiros, em pouco tempo, faz a terra prosperar. Na comunidade, toda a produção era dividida igualmente. Pela iniciativa, o beato ganha a simpatia de Padre Cícero, que passa a enviar à comunidade os flagelados da região. Em 1926, o primeiro sítio foi vendido e o novo proprietário exigiu que os membros da comunidade saíssem das terras. Com isso, Padre Cícero resolveu alojar o beato e os romeiros em uma grande fazenda denominada Caldeirão dos Jesuítas, também situada no Crato, onde recomeçaram o trabalho comunitário. Devido ao grande fluxo de pessoas para o Caldeirão, muitos abandonando seus trabalhos em fazendas particulares da região, pois viam aquela sociedade como um paraíso, a classe dominante começou a temer aquilo que consideravam ser uma má influência. A comunidade chegou a ter mais de mil habitantes. Com a grande seca de 1932, esse número aumentou. Após a morte de Padre Cícero, muitos nordestinos passaram a considerar o beato José Lourenço como seu sucessor. Em 1937, sem a proteção de Padre Cícero, que falecera em 1934, a fazenda foi invadida e destruída por grandes latifundiários e pelas forças do governo de Getúlio Vargas, que acusavam a comunidade de comunismo. Os sertanejos sobreviventes dividiram-se, ressurgindo novamente pela mata em uma nova comunidade, que em 11 de maio foi invadida novamente, dessa vez por terra e pelo ar, quando aconteceu um grande massacre, com o número oficial de 400 mortos. José Lourenço fugiu para Pernambuco, onde morreu aos 74 anos.

¹⁵⁷ Ator e diretor, Amir Haddad é mineiro de Guaxupé, nascido em 1937. Cresce na cidade de Rancharia, interior de São Paulo. Em 1954, muda-se para a capital. Em 1957, interrompe a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde conhece o paulista José Celso Martinez Corrêa e o carioca Renato Borghi, seus contemporâneos, com quem funda, em São Paulo, o Teatro Oficina. É o primeiro diretor dos espetáculos do grupo. Desligando-se do Teatro Oficina, em 1961, segue para Belém, no Pará, realizando uma série de trabalhos para a Escola de Teatro de Belém. Em 1965, o Teatro Universitário Carioca o convida para dirigir uma montagem e Amir acaba por permanecer no Rio de Janeiro.

segundo bispo do Ceará, condenou o projeto. Paredes foram levantadas. A construção foi proibida e abandonada. Restam ruínas.

Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 438) recuperam uma série de fatos que elucidam o alinhamento do Nordeste e das ideias que fundam a região em torno do pensamento de esquerda no Brasil do período em questão. Em meio às ebulições sociais e políticas do início dos anos 1960, afirmam, o Nordeste virou uma espécie de coração do país, com a discussão em torno da reforma agrária ocupando cada vez mais destaque. Antes mesmo do golpe, elas contam que o presidente João Goulart já vinha enfrentando ocupações de terras no Pernambuco, no Maranhão, na Paraíba e na Bahia.

Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling destacam ainda que, em sua breve administração, João Goulart teve de se haver com multidões famintas saqueando armazéns em cidades do sertão pernambucano, além do assassinato de líderes de trabalhadores rurais, como o paraibano João Pedro Teixeira (1918-1962), dirigente da Liga Camponesa do Sapé, que contava, então, com cerca de 10 mil associados, cuja história inspira, vale registrar, o documentário *Cabra marcado pra morrer*¹⁵⁸. Outro episódio importante, segundo elas, está associado às eleições de 1962, que conduziram ao poder 11 novos governadores de Estado, dentre os quais estava Miguel Arraes, em Pernambuco, claramente posicionado no campo das esquerdas, e Seixas Dória¹⁵⁹ (1917-2012), em Sergipe, aguerrido defensor das reformas de base propostas por João Goulart, únicos em todo o país que foram presos e depostos pelos militares.

Todavia, mesmo diante da crise – política, com João Goulart sem apoio no parlamento, e também econômica, com a inflação anual passando de 51,6%, em 1962, para 79,9% ao ano, em 1964 – ninguém, asseguram Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 447), imaginava para o país outra coisa que não novas eleições diretas, como vinha se dando desde o fim do Estado Novo, quando o general mato-grossense Eurico Gaspar Dutra (1883-1974) chegou ao poder pelas urnas. Todos estavam enganados. Em 11 de abril de 1964, uma

¹⁵⁸ Produção conjunta do Centro Popular de Cultura da UNE e o Movimento de Cultura Popular de acordada em fins de 1963, o documentário teve seu processo de filmagem iniciado em 1964. A ideia era contar a história política do líder da Liga Camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. No entanto, imediatamente após o golpe militar de 31 de março de 1964, as forças militares cercaram a locação no Engenho da Galileia, em Pernambuco, interromperam a filmagem e apreenderam os equipamentos. O documentário, assinado pelo cineasta paulista Eduardo Coutinho (1933-2014), só seria finalizado 20 anos depois.

¹⁵⁹ João de Seixas Dória é natural da cidade sergipana de Propriá. Filho de uma tradicional família da região, faz parte de seus estudos em Salvador, na Bahia, onde inicia o curso de Direito. Conclui a formação em Niterói, no Rio de Janeiro, em 1946. É eleito deputado estadual por Sergipe para o período de 1947 e 1950. Entre 1954 e 1958, cumpre mandato de deputado federal. Em 1960, foi entusiasta da candidatura presidencial de Jânio Quadros, que renuncia ao cargo em 25 de agosto de 1961. Em 1962, já membro do Partido Republicano, foi eleito governador de Sergipe. Removido à força do Governo, chegou a ser preso por quatro meses. Tendo os direitos políticos suspensos por dez anos, passa a dedicar-se à agropecuária e à literatura. Com a anistia, retoma as atividades políticas, filiando-se ao PMDB.

eleição indireta no Congresso Nacional, em que só havia um candidato, conduziu o também general Humberto de Alencar Castelo Branco à Presidência da República. Os militares assumiram o governo de forma inconstitucional, conferiram a si próprios poderes de exceção e se alternaram no poder por 21 anos consecutivos.

Em seu discurso de posse, observam Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, Castelo Branco jurou defender a Constituição de 1946 e entregar o cargo ao sucessor eleito já no ano seguinte. Nada cumpriu, entretanto. Sua administração serviu para lançar as bases da estrutura de repressão que garantiu a longevidade da ditadura. Coube a Castelo Branco, por exemplo, editar o primeiros Atos Institucionais, conjunto de instrumentos e normas discricionárias, dotadas de valor legal, adaptadas ou conferidas pelos militares para manter o regime, transferindo parte das atribuições do Legislativo ao Executivo, permitindo a cassação de mandatos, a demissão de funcionários públicos, a autorização de detenções em massa e a extinção de eleições diretas para governadores, por exemplo.

A Divisão de Censura de Diversões Públicas, instituída pela Constituição de 1946, foi bastante fortalecida nos governos militares. Transcorrido pouco mais de um ano da tomada do poder, os censores demonstravam novo ânimo. Já no dia 3 de abril de 1964, a peça *Pequenos Burgueses*, que o Teatro Oficina, de São Paulo, vinha mantendo em cartaz desde 30 de agosto do ano anterior, foi suspensa. A ordem do novo regime era apurar a infiltração comunista no meio teatral brasileiro. A repressão, no entanto, parecia casada com uma ação de estímulo à produção e à circulação. No que diz respeito à atividade teatral, onde se evidenciam os primeiros focos de resistência à ditadura, a estratégia fica bastante evidente, por exemplo, na proposta do Prêmio SNT para Peças Brasileiras, criado já em 1964, no curto período em que Roberto Freire¹⁶⁰ (1927-2008) dirigiu o Serviço Nacional de Teatro, e mantido por Bárbara Heliodora¹⁶¹ (1923-2015), que o substituiu.

¹⁶⁰ Natural de São Paulo, Joaquim Roberto Corrêa Freire conclui o curso de Medicina em 1952 no Rio de Janeiro, especializando-se em psiquiatria. Trabalha inicialmente em ambulatórios psiquiátricos. Em 1955, volta a morar em São Paulo e escreve a peça *Quarto de empregada*. Começa a dedicar-se ao jornalismo e ao teatro, e ministra aulas de psicologia do ator na Escola de Arte Dramática, da Universidade de São Paulo. Rompe em 1963 com a psiquiatria e a psicanálise. Escreve, a partir de 1963, roteiros para séries de televisão. Em 1964, dirige o Serviço Nacional de Teatro. Com o golpe militar, envolve-se com grupos de resistência à ditadura, é preso 13 vezes e, torturado, perde a visão do olho direito. Em 1965, é um dos fundadores do Teatro da Universidade Católica de São Paulo e também seu diretor artístico.

¹⁶¹ Crítica, ensaísta, professora e tradutora, a carioca Bárbara Heliodora Carneiro de Mendonça acompanha a atividade teatral desde os anos 1960, especializando-se na obra do escritor inglês William Shakespeare. Inicia sua carreira em 1958, como crítica teatral do jornal *Tribuna da Imprensa*. De 1958 a 1964, assina a coluna especializada do *Jornal do Brasil*, exercendo considerável influência graças ao rigor e à erudição de seus artigos. Tem uma posição de destaque no esforço de modernização da crítica teatral carioca desenvolvido pelo Círculo Independente de Críticos Teatrais. Afasta-se da crítica para assumir, de 1964 a 1967, a direção do Serviço Nacional de Teatro. Em seguida, dedica-se basicamente ao ensino. É professora de história de teatro no Conservatório Nacional de Teatro e, posteriormente, professora titular da mesma disciplina no Centro de Letras e Artes da

Dias Gomes (1968, p. 9) expõe uma relação de “calculada complacência” entre os dirigentes do novo regime, em sua fase inaugural, e os artistas de teatro. De um lado, havia a censura, um processo, como ele destaca, lento e implacável, com avanços e recuos, com o objetivo de tornar controláveis as liberdades pelo poder militar constituído, mas havia também gestos contrários, em que o teatro parecia estar sendo beneficiado. O general Castelo Branco, “cujo interesse pessoal pelo teatro era notório”, segundo destaca Yan Michaski (1979, p. 9), chegou, inclusive, a conceder subvenção extraordinária aos espetáculos em cartaz no Rio de Janeiro e, posteriormente, aos de São Paulo. A própria escolha de Bárbara Heliadora para a direção do Serviço Nacional de Teatro sugere uma tentativa de aproximação com o segmento que, em muito, lembra o que fizera anteriormente Getúlio Vargas, ao criar o SNT, procurando nomear para a sua chefia um nome de grande projeção e respeito no meio teatral.

Para dirigir o novo órgão do então Ministério da Educação e da Saúde, foram chamados, inicialmente, os paulistas Oduvaldo Vianna e Mário de Andrade. Ambos recusaram o convite. O dramaturgo Abadie Faria Rosa¹⁶² (1889-1945) também declinou da função à princípio, mas acabou aceitando comandar o Serviço Nacional de Teatro posteriormente. Empossado somente em 1938, permanece no SNT até 1945. Em sua gestão, Faria Rosa conseguiu concretizar importantes projetos: a criação, no Rio de Janeiro, do Curso Prático de Teatro, experiência formativa de caráter mais técnico, cujas aulas iniciam em 1939; bem como de duas companhias oficiais, também ali sediadas, a Comédia Brasileira, que atua entre 1940 e 1945, e a Companhia Nacional de Operetas, mais efêmera, cumprindo temporada apenas em 1940; e institui prêmios a peças e grupos de grande sucesso popular.

O Prêmio SNT de Dramaturgia, idealizado por Roberto Freire e mantido como estratégico por Bárbara Heliadora, sem dúvida, dialoga com esse processo anterior, embora aponte para novas perspectivas. A ideia agora era reconhecer e estimular a produção de textos inéditos de autores brasileiros, ou radicados no Brasil, que trouxessem à tona temas relacionados à cultura nacional. Não causa surpresa, assim, que o Nordeste tenha sobressaído entre as peças e autores selecionados. O SNT garantia uma premiação em dinheiro, a publicação

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, do qual é decana até a sua aposentadoria, em 1985. Ministra cursos de pós-graduação na Universidade de São Paulo, onde defende, em 1975, tese de doutorado intitulada *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*, posteriormente transformada em livro. Publica também *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro*, em 1972, *Falando de Shakespeare, outro estudo sobre o autor*, de 1997, e *Martins Pena: uma introdução*, de 2000. Em 1986, volta a exercer a crítica jornalística na revista *Visão*, passando depois a jornais e estabelecendo-se no *O Globo*.

¹⁶² Alexandre Abadie Faria Rosa nasceu em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Bacharel em Direito pela Faculdade de São Paulo, em 1910, foi oficial da Secretaria de Justiça e Negócios Interiores, presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), jornalista, crítico teatral e teatrólogo. Trabalhou nos jornais *Gazeta de Notícias* e *Diário Carioca*.

dos originais e a montagem do espetáculo. Com o novo formato, o prêmio contabiliza cinco edições, tendo sua interrupção coincidido com o fortalecimento das medidas de censura, cujo ápice é marcado pela publicação do Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, que, dentre outras determinações, suspendia a concessão de *habeas corpus* e as franquias constitucionais de liberdade de expressão e reunião e determinava que o julgamento de crimes políticos fosse realizado por tribunais militares, sem direito a recurso.

Nesse curto espaço de tempo, o chamado teatro do Nordeste ganha destaque com *O chão dos penitentes*, do piauiense Francisco Pereira da Silva, em 1964, e *A construção*, do alagoano Altimar Pimentel, quatro anos mais tarde, peça premiada em segundo lugar na edição do concurso em que Hermilo Borba Filho integrou a comissão julgadora. Naquele ano, o prêmio de primeiro lugar foi destinado a *Papa Highirte*, de Oduvaldo Viana Filho, imediatamente censurada, por contar a história de um ditador latino-americano assassinado por um revolucionário obstinado em libertar seu povo da opressão. Num flagrante desvio padrão com o diálogo então recorrente entre o teatro e o Nordeste, o cearense Ilclemar Nunes também se destaca graças ao Prêmio SNT de 1968 com o drama urbano *Soninha toda pura*.

Muito embora, como afirma Joracy Camargo (1968, p. 169), o tempo que separa o teatro de ontem do de hoje seja ainda muito recente, a ponto de não se determinar com precisão o ponto exato onde um acabou e o outro começou, é consenso considerar o regime militar como um divisor de águas no panorama teatral brasileiro. Maria Sílvia Betti (2013, p. 196), por exemplo, afirma que, particularmente após a estreia do show *Opinião*, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1964, o mesmo ano do golpe, os palcos incorporam a ideia de uma resistência simbolicamente enunciada, com o trabalho artístico passando a ser encarado como uma forma de crítica, de mobilização, de luta. Nessa nova conjuntura, ela observa, as criações voltam seus interesses para temas mais contestatórios. Viriam dias de ativismo cultural e político.

Com o golpe militar, atesta Luiz Carlos Maciel (1968, p. 51), o país assiste ao surgimento de uma nova geração teatral. Ele compõe um esquema que apresenta um segmento anterior ao Teatro Brasileiro de Comédia, segmento este que ainda não seguia com rigor os moldes da encenação moderna; fala ainda de uma geração que introduziu no Brasil o teatro moderno, da qual o TBC é paradigma, e de uma geração pós-TBC, que se autodefinia como mais comprometida e consciente em termos políticos. O projeto original da geração posterior ao Teatro Brasileiro de Comédia, segundo ele, visava a transformação da sociedade brasileira com a defesa de um teatro popular. Apesar de a ditadura acabar por aproximar integrantes de todos esses grupos, o engajamento político é que vai orientar boa parte das cenas dali em diante. Sobretudo, diz Maciel, entre os grupos amadores que se afirmam nas grandezas do Brasil.

CAPÍTULO 4] **De outros Nordestes**

“Meu quintal é maior do que o mundo”.
Manoel de Barros

Falar de teatro amador no Brasil é quase que falar da afirmação e do percurso da própria linguagem teatral no país. De modo tal que especular suas origens implica quase que obrigatoriamente em reavivar um passado colonial. Entretanto, a ideia de amadorismo assumiu contornos diferentes no correr do tempo. Elderson Melo de Melo e Mariana Baruco Machado Andraus (2015, p. 97) oferecem como chave para compreensão mais recorrente do termo aquela que localiza essa prática pela oposição a um teatro de cunho profissional. Até o final do século XIX, segundo destacam, pode-se dizer que as produções nacionais foram feitas de maneira predominantemente amadora, no sentido de que eram realizadas esporádica e informalmente, sem finalidades comerciais, nem, tampouco, mobilizar um discurso teatral mais consistente.

Virado o século, as décadas de 1930 e 1940 vão consolidar no panorama brasileiro um novo movimento amador. Então, espalham-se por todo o Brasil, grupos que vão se projetar com produções teatrais cada vez mais elaboradas. Essas agremiações, dentre as quais, no Nordeste, o Teatro de Amadores de Pernambuco, fundado, em 1941, no Recife, é exemplo singular, vinculam-se menos por restrições a um teatro dito comercial e mais por afinidades a questões relativas ao próprio fazer teatral, apresentando-se como precursoras de linguagens e de processos de renovações significativas na cena teatral do país. Com o golpe militar, entra em cena um amadorismo mais novo ainda, que se via desempenhando um papel ativo na luta contra a ditadura, alheio aos compromissos e pressões do mercado e obstinado a retomar os projetos culturais sufocados pelo novo regime.

No momento em que um grupo de duas pessoas é conspiração e o de três é sedição, há um esfacelamento dos canais de informação mais informais, como o mero convívio social. Formar grupos culturais significa reunir fiapos de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social. (LIMA, 1979/1980, p. 47)

É nesse contexto que surge, dentre outros, ainda tendo o Nordeste como recorte, em 1969, em Caruaru, no agreste pernambucano, cidade distante do Recife 130 quilômetros, o Grupo Feira de Teatro Popular, coletivo responsável por realizar, três anos mais tarde, ali mesmo na pequena cidade, o ambicioso projeto do primeiro Festival Nacional de Teatro Amador, reunindo montagens de oito diferentes estados do país. Embora tenha surgido como

uma dissidência do Teatro Experimental de Arte, de 1962, o Grupo Feira, capitaneado por Vital Santos, filia-se simbolicamente ao Teatro de Amadores de Caruaru (TAC), de 1954, conjunto com o qual Luiz Mendonça trabalhou em diversos momentos, com tamanha identificação que inaugurou justamente com o elenco a experiência do Teatro do Povo em 1961. Como Mendonça, Vital Santos acreditava num teatro, no qual o regionalismo pudesse se associar às diferentes nuances da cultura tradicional popular.

O Grupo Feira de Teatro Popular surge como uma espécie de reedição das ideias que pautaram a criação do Teatro do Estudante de Pernambuco na década de 1940, tendo como particularidade, porém, a conexão visceral com a realidade do momento social e político que vivia o Brasil pós-golpe militar. Apontando Hermilo Borba Filho como sua mais destacada influência, Vital Santos, quem Hermilo, por sua vez, tinha em conta de “uma espécie de Molière sertanejo”, ressalta, em depoimento a Leidson Ferraz (2006, p. 162), que a principal intenção do coletivo, quando de sua fundação, era fazer um “teatro de resistência”, conscientizando o povo a partir das matrizes da cultura nordestina, através de espetáculos de grande plasticidade cênica e grande apelo questionador.

Em muito, a trajetória do Grupo Feira vai lembrar os caminhos percorridos pelo TEP e demais coletivos que o seguiram no projeto de dotar o Nordeste de um teatro próprio. Com o espetáculo *Feira de Caruaru*, o coletivo estreia em 1969. A cidade, há que se destacar, não tinha, então, sequer, uma casa de espetáculos devidamente estruturada. As apresentações iniciais, por isso, se dão no auditório da Rádio Difusora de Caruaru, emissora para a qual Luiz Mendonça trabalhava. Um ano depois, com Vital Santos deixando o elenco e assumindo agora a dramaturgia e a direção das produções do grupo, *Rua do Lixo, 24*, texto sobre a difícil convivência de uma família miserável que mora próximo a um lixão, é levado aos palcos.

A peça marca o encontro do Grupo Feira com um personagem emblemático para o chamado teatro do Nordeste. A exemplo do que havia feito com o Teatro Adolescente do Recife e, posteriormente, com o Teatro Universitário de Pernambuco, Paschoal Carlos Magno leva o conjunto para o Rio de Janeiro. *Rua do Lixo, 24*, destaque na sexta edição do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em 1971, repete o sucesso de *Auto da Compadecida*, parceria de Ariano Suassuna e Clênio Wanderley, e *Viva o cordão encarnado*, encontro de Luiz Marinho e novamente Clênio Wanderley, levando os prêmios de melhor texto e melhor direção. É tamanha a gratidão dos artistas de Caruaru a Paschoal Carlos Magno, que o grupo batiza seu teatro, o primeiro da cidade, diga-se, inaugurado naquele mesmo ano, com seu nome. Paschoal retribui a deferência à altura e prestigia a temporada de abertura do pequeno espaço, com capacidade para não mais que 50 espectadores, cuja estreia foi marcada pela apresentação do espetáculo *O*

assalto, de José Vicente¹⁶³ (1945-2007), texto de grande repercussão naquele período no Rio de Janeiro, graças à montagem do Teatro Ipanema, com direção de Fauzi Arap¹⁶⁴ (1938-2013).

O Grupo Feira de Teatro Popular ocupa lugar, no mínimo, curioso no panorama pernambucano. O coletivo se projeta nacionalmente sem nunca ter passado pelo Recife. Quando estreia na capital, inclusive, já vinha referendado pela excelente repercussão em Caruaru e no Rio de Janeiro. A singularidade do Grupo Feira, de certo modo, também se demarca regional e nacionalmente. Trata-se de um conjunto do interior do Brasil. Uma explosão de força e criatividade que desponta justamente numa época em que os principais centros da atividade teatral no país eram sufocados pela censura. O Feira emerge num momento pós-Ato Institucional nº 5, contradizendo a tese de Fernando Peixoto (1989, p. 68), para quem o período de 1958, o ano de estreia de *Eles não usam black-tie* em São Paulo, a 1968, o ano em que o AI-5 foi decretado, corresponde à fase mais fecunda do teatro brasileiro do século XX.

De acordo com Peixoto, ao longo daquela década, o Brasil acompanhou a afirmação de uma geração cuja atuação teve como principais características o fortalecimento da produção dramaturgica, a experimentação no campo cênico e, fundamentalmente, a defesa do teatro como atividade socialmente responsável, comprometida com a investigação dos temas mais urgentes do processo sócio-político nacional. Ora, era exatamente esse o programa do Grupo Feira de Teatro Popular. O conjunto do agreste pernambucano é prova nítida de que 1968 não representou um ponto final absoluto para o teatro no Brasil. O amadorismo dos anos de 1970 via permitir ao país descobrir novos atores e novos espaços de atuação. Com sua quarta montagem, *A menor pausa*, de 1972, novo texto e direção de Vital Santos, o Grupo Feira volta a cumprir agenda fora de Pernambuco, participando com destaque do Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, no interior de São Paulo.

Criada em 1969, a mostra de São José do Rio Preto combinava, por assim dizer, diferentes possibilidades de amadorismo, do eclético de compromisso com o moderno teatro ao mais engajado. De todo modo, desde as primeiras edições, se fez importante vitrine para

¹⁶³ Dramaturgo, José Vicente de Paula é mineiro de Alpinópolis. Aos 12 anos, ingressa no seminário. Em 1964, abandona a vida religiosa e muda-se para São Paulo. Em 1967, escreve a primeira peça, *Santidade*, na qual enfoca a vida de um ex-seminarista. O texto chegou a ser ensaiado pelo diretor Fauzi Arap, mas acabou censurado. Estreia em 1969, com *O assalto*, pelo Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro. O grupo carioca ainda monta de sua autoria as peças *Hoje é dia de rock*, em 1971, *Ensaio selvagem*, em 1974, e *As chaves de Minas*, em 1977.

¹⁶⁴ Diretor, autor e ator, Fauzi Arap é natural de São Paulo. Formado em Engenharia Civil, estreia como ator no fim dos anos 1950, ainda na fase amadora do Teatro Oficina. A primeira direção se dá em 1965, com *Perto do Coração Selvagem*, adaptada por ele da obra de Clarice Lispector. Em 1967, dirige e interpreta *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. Em 1968, Tônia Carrero o convida para dirigi-la em *Navalha na carne*, também de Plínio Marcos, peça que obtém estrondoso sucesso. Aos 29 anos, abandona a carreira de ator para dedicar-se majoritariamente à direção. Como diretor, lança importantes nomes da dramaturgia nacional. A sua carreira como autor tem início com *Pano de Boca*, texto de 1975.

criações de companhias do Nordeste. De Fortaleza, a Comédia Cearense, por exemplo, grupo formado em 1957, sediado posteriormente no tradicional Theatro José de Alencar, responsável pelas primeiras temporadas sequenciais no panorama teatral do Ceará, sai do festival como o vencedor do prêmio de melhor espetáculo por duas vezes consecutivas: primeiro, com a montagem de *O simpático Jeremias*, do carioca Gastão Tojeiro, em 1970; depois, em 1971, com a versão musical de *O Morro do Ouro*, texto do cearense Eduardo Campos.

Maria Helena Kühner (1987, p. 7) estabelece um quadro mais abrangente e detalhado para fundamentar a compreensão do teatro amador, marco, segundo ela, da cena nacional da década de 1970. O teatro amador, para Kühner, se caracteriza, sobretudo: 1. Pela rotatividade de conjuntos ou de artistas na composição de um mesmo coletivo; 2. Pela ausência ou quase episódico fomento direto de órgãos oficiais; 3. Pelo autodidatismo de seus integrantes; e 4. Pela instabilidade das plateias. É um teatro, pois, que não pode ser permanente ou sequer frequente. No Brasil pós-golpe militar, esse teatro intermitente, que luta cotidianamente contra adversidades que tornam quase inviável, para não dizer impossível, sua continuidade é desafiado a transgredir. Em muito, porque, como diz Bárbara Heliodora, segundo recupera Cláudia Braga (2007, p. 744): “Ilude-se a censura: não é liberdade que leva a exageros e radicalismos; é a repressão”.

De acordo com Yan Michalski (1979, p. 9), é verdade histórica inegável que o teatro, senão erigido pelo novo regime como inimigo público número um, foi, sem dúvida alguma, um dos mais declarados e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e, não raras vezes, brutalidade. Ele lembra que o teatro que antecede ao golpe ligava-se a valores diametralmente opostos aos que viriam ser implicados ao país durante a ditadura militar. O teatro brasileiro, pontua Michalski, vinha experimentando um crescente movimento de reviravolta interessado em superar o modelo modernista de mero transplante de repertório, apostando na afirmação da soberania nacional não só através de temas como de uma forma de espetáculo realmente representativa do temperamento nacional. Com o avanço da repressão e da censura, diz, esse teatro é amordaçado.

Entretanto, argumenta Yan Michalski (1979, p. 34), a luta de resistência da classe teatral contra as restrições ao livre exercício da sua profissão e o tratamento muitas vezes aviltante que lhe foi dispensado por autoridades mais extremadas dignificou a coletividade dos artistas de teatro e muito contribuiu para a sua união e tomada de consciência comunitária. Depois de uma fase de perplexidade muda, o teatro começa a se mobilizar, buscando afirmar decisões coletivas, se colocando deliberadamente como uma frente de resistência. Paradoxalmente, observa Michalski (1985, p. 8), é legítimo constatar que esse teatro amordaçado vai consolidar uma das

etapas mais dinâmicas e criativas da história teatral do país. “Poucas vezes, surgiram tantas obras inspiradas, tantos generosos impulsos de renovação”, reconhece.

Após o decreto do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, começa a se delinear um novo momento. A censura passa a ser tão presente e tão poderosa, a ponto de o teatro, como ressaltava Yan Michalski (1985, p. 60), assumir que, naquele momento da vida nacional, nem o protesto político declarado, nem a análise social da realidade e nem as manifestações de vanguarda teriam chances objetivas de ocupar os palcos e se comunicar com o público. Diante disso, ele pontua algumas tendências, que, a partir de então, se fariam mais visíveis. O teatro dito profissional oscilava entre um repertório descompromissado, meramente comercial, e um caminho mais ambicioso, com ênfase na sofisticação visual das encenações. Em paralelo, uma dinâmica de atuação fortemente descentralizada do eixo Rio de Janeiro-São Paulo começa a chamar cada vez mais atenção, graças ao espírito inquieto e experimental refugiado em grupos jovens, que funcionam em diversificadas faixas de amadorismo.

Maria Sílvia Betti (2013, p. 204) destaca que, sob a égide da censura, começa a se delinear uma tendência criativa que passa a encarar como politicamente engajado e crítico todo e qualquer trabalho que se dedicasse a apresentar situações representativas de sufocamento e de falta de perspectiva. Enquanto os órgãos censores iam assumindo posturas mais e mais rígidas, o teatro que efetivamente consegue ganhar os palcos, atenta Betti, é aquele que vai se ancorar no uso cada vez mais expressivo de formas híbridas, movido pela necessidade de figurar em chave metafórica aquilo que as circunstâncias políticas do país proibiam sumariamente naquele momento. Aí, permaneceria alocada a chama da resistência teatral na fase mais agressiva da ditadura. Alegorizar e denunciar situações e temas referentes a diferentes formas de opressão foi um dos recursos mais frequentes que o teatro brasileiro encontrou para se manter no enfrentamento, sem atrair a atenção cerceadora da censura.

Com a tomada do poder pelos militares, vai se acirrar progressivamente, no interior da atividade teatral no Brasil, críticas ao teatro ditado apenas pelo fluxo do mercado, ligado ao consumo das camadas culturais hegemônicas. De acordo com José Arrabal (1979/1980, p. 34), isso decorre do fato de o teatro-empresa ter se firmado, no período pós-1964, a partir de investimentos fundamentalmente públicos, o que contribuiu, no seu entendimento, não só para normatizar e disciplinar o segmento artístico ligado ao teatro, como também para sufocar e desestruturar possíveis focos de resistência. Nos palcos, é, pois, posterior ao golpe, o surgimento de um teatro combativo, que pretendia rever e reverter a dominação de classe, criando no seu interior um polo de consciência revolucionária. Um teatro novo, que negava a lógica do mercado, por compreender que dela, conforme expõe Mariângela Alves de Lima

(1979/1980, p. 46), “só pode nascer uma arte retrógrada, porque conivente com as linhas predominantes de uma história que já deveria ser passada”.

Diante desse panorama, dessa arena de conflito, ainda segundo Mariângela Alves de Lima (1979/1980, p. 69), a consolidação de grupos amadores não representa apenas uma alternativa de embate, mas, sim, uma postura antagônica cuja base envolve tanto uma nova forma de pensar a arte como uma nova forma de organização social. Tendo em vista que a linguagem é o campo da experimentação, mas a finalidade do teatro amador é atingir novas formas e conteúdos, observa:

O grupo, como se propõe a rever o modo de produção da arte, não pode repousar sobre louros do passado. E, na maior parte dos casos, o ator de um grupo não domina as técnicas mais elementares de um ator do teatro profissional. Tem que descobrir técnicas adequadas para o seu processo de criação. Grande parte dos trabalhos encenados por grupos torna-se, portanto, discussões em torno da linguagem do teatro. O que é teatro, como ele deve e pode ser, como executá-lo, são questões que permeiam o cotidiano dessas produções.

Silvana Garcia (2004, p. 124), ao se voltar para o desenvolvimento da atividade teatral no correr dos anos de 1970, sinaliza para o que ela vai definir como “teatro da militância”. Uma rede subalterna, e quase subterrânea, de organização, à margem dos grupos e elencos profissionais, que vai se movimentar em torno de um público total ou consideravelmente apartado do acesso aos bens culturais produzidos pelo teatro-empresa. Público este considerado mais popular ou periférico, tendo em vista o contexto dos grandes centros urbanos; ou ainda interiorano, tendo em vista contextos de produção como, por exemplo, os dos principais estados do Nordeste, concentrados majoritariamente nas capitais. Também Silvana Garcia (2005, p. 76) vai atentar para o fato desse teatro da militância atuar na recuperação de uma lógica política localizada, preocupada, acima de tudo, com o espaço relacional, com o espaço das convivências, com o espaço dos sentidos:

Não há intenção de determinar a consciência social do espectador, nem se pretende que o espectador integre uma comunidade ideológica cúmplice. O que é da natureza dessa experiência é a possibilidade de efetivamente experimentar o deslocamento, o lugar da exclusão, o lugar marginal, o lugar onde o Brasil se torna problemático. É a possibilidade de encontrar outras formas e outros espaços que cumpram com a possibilidade de o teatro ganhar dimensão política pelo ato de convocação, deliberado, pactuado como ato de transgressão, como modo de ficção/realidade conjugadas, que só podem existir no desafio da própria tradição do teatro.

Tendo como ponto de partida a argumentação de um “teatro como meio, e, não, como fim”, Silvana Garcia (2004, p. 135) cataloga um conjunto de forças, ou normas, como ela diz, que orientam a criação desse teatro independente, que podem ser agrupados:

1. Quanto ao próprio grupo: igualdade entre todos; dedicação voluntária, não remunerada; decisões tomadas por consenso, e, não, por votação, continuidade como instrumento de trabalho.
2. Quanto aos temas: relacionados com a cultura popular; a favor das necessidades e aspirações populares.
3. Quanto ao espetáculo: deve ser dinâmico, passível de ser modificado segundo sugestões do público; deve ser prático; formalmente bem feito, eficaz para o público que se destina; deve contribuir para a busca de uma estética popular.
4. Quanto às apresentações: priorizar apresentações para operários e públicos periféricos, a preços reduzidos, a gratuidade só em casos excepcionais; espetáculos para a classe média, a preços normais.
5. Quanto à relação do público com o bairro: disponibilidade para o atendimento das solicitações e necessidades da comunidade; exercício de consciência crítica múltipla; propiciar lazer e entretenimento.
6. Quanto à relação do grupo com a realidade social: participar de fatos que digam respeito à sociedade em geral e na busca de caminhos para a emancipação do homem; apoio, colaboração e troca de experiências com as comunidades de base e associações de classe; busca de uma maior interação e intercâmbio dentro da realidade latino-americana.
7. Quanto à relação com outros grupos: cooperação com aqueles que buscam um teatro popular independente; colaboração na formação e continuidade de grupos de teatro de bairros populares.

A partir do cenário traçado por Mariângela Alves de Lima (1979/1980, p. 45), é possível compreender a cena brasileira da década de 1970 como o resultado do embate de duas forças antagônicas: de um lado, o teatro comercial, com forte viés conservador; do outro, o teatro amador, organizado por grupos independentes, com declarado compromisso revolucionário.

O grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para as áreas circundantes à produção artística a ideia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo em vez da empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital. [...] E o que o é que o grupo tem que a empresa não tem? Em primeiro lugar, é contra. Sendo contra, tem algumas raízes fincadas na década anterior.

Consciente dos desafios e limitações que os novos tempos impunham, o teatro brasileiro vai se movimentar para encontrar canais de permanecer experimentando o processo de criação que havia sido deflagrado ainda no correr dos anos 1950. Quando se começou a vislumbrar na atividade teatral a possibilidade de estimular e fortalecer o desabrochar de uma consciência social e histórica do país, a partir de um amplo repertório de temas e formas de expressão locais. É exatamente aí, no bojo dessa expansão nacionalista, que o regionalismo, particularmente o regionalismo do Nordeste, vai encontrar oportunidade para se demarcar. É, nesse contexto, que Yan Michalski (1985, p. 14) localiza, por exemplo, Ariano Suassuna e sua obra, inaugurando o filão da utilização das mais generosas tradições populares: a literatura de cordel, o romanceiro, a religiosidade primitiva e o folclore. Com o golpe militar, essa combinação vai encontrar no movimento amador não só uma capacidade de se estabilizar, como de se expandir.

4.1. Notas sobre o amadorismo teatral nordestino

A história da organização do movimento teatral amador brasileiro, nos moldes como a década de 1970 vai projetar, seria outra sem o Nordeste. Já em 1954, o potiguar Meira Pires¹⁶⁵ (1928-1982) funda a Sociedade Nacional de Teatro Amador (SONATA), com o objetivo de congregar grupos de todo o país. Naquele mesmo ano, é organizada em Salvador, a Federação Baiana de Teatro Amador. Apenas como contraponto, em São Paulo, a Confederação de Teatro Amador só seria articulada 13 anos mais tarde. Em 1974, quando da criação da pioneira Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), o Nordeste segue protagonista. Dos nove atuais estados da região, sete mandaram representantes para o encontro que discutiu a formação da entidade, realizado em Petrópolis, no Rio de Janeiro.

Entre eles, nomes como João Augusto Azevedo, do Teatro dos Novos, de Salvador, Bahia, e Vital Santos, do Grupo Feira de Teatro Popular, de Caruaru, Pernambuco. Naquele primeiro momento, foi instalada uma diretoria provisória, composta exclusivamente por artistas do Nordeste, e ficou acertada a realização de um festival de caráter nacional para difundir as ideias da recém-criada associação. O evento veio a acontecer em novembro de 1975 em Fortaleza, Ceará. Da mostra, o diretor Tácito Borralho¹⁶⁶ e o Laboratório de Expressões Artísticas, de São Luís, no Maranhão, saem muito elogiados pela montagem de *O cavaleiro do destino*. Em 1977, Borralho, presidente interino da Federação Nacional de Teatro Amador, seria confirmado no cargo. Então, diante da proliferação de federações estaduais, a agremiação passa a Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA).

De acordo com Mariângela Alves de Lima (1979/1980, p. 48), esse tipo de articulação não é circunstancial na década de 1970. Associações do gênero da CONFENATA, cada vez mais frequentes nas mais diferentes linguagens, vão se colocar, segundo ela, como estratégia

¹⁶⁵ Ator, diretor e dramaturgo, Inácio de Meira Pires é natural de Ceará-Mirim. Desde muito cedo, despertou para a vocação teatral, experiência dinamizada com sua mudança para Natal, onde fundou o Teatro Mocidade e o Teatro de Bairro. Na capital, escreveu a sua primeira peça, *Destino*. Aos 19 anos, projeta-se nacionalmente, com a comédia *O Bonitão da Família* sendo encenada pelo ator Procópio Ferreira. Com a saída de Bárbara Heliodora, Meira Pires passa a ocupar o cargo de diretor do Serviço Nacional de Teatro, permanecendo até 1968. Foi ainda, por 23 anos, responsável pela direção do tradicional Teatro Alberto Maranhão, inaugurado em 1904.

¹⁶⁶ Ator, diretor, dramaturgo e professor de teatro, Tácito Freire Borralho é maranhense da cidade de Primeira Cruz. Inicia suas atividades artísticas aos 13 anos, participando de grupos paroquiais. Na década de 1960, muda-se para Recife, com o objetivo de estudar Teologia. Em Pernambuco, ingressa no Clube de Teatro Infantil, do diretor Otto Prado, participando de espetáculos adultos e infantis. Fez parte do elenco da montagem de *Viva o cordão encarnado*, de 1971. Ainda no Recife, foi fundador e diretor do Grupo Armação, vencedor do I Festival Nacional de Teatro de Caruaru, em 1972. Durante as férias, quando retornava a São Luís, fundou o grupo Teatro de Férias do Maranhão. Na volta definitiva, em 1972, cria em São Luís o Laboratório de Expressões Artísticas. Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão, instituição na qual é professor do Departamento de Artes, é mestre e doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo.

de refúgio diante das ameaças do mundo exterior, num contexto em que os artistas não se sentem seguros falando em seu próprio nome. Além disso, observa Mariângela Alves de Lima, vão funcionar, ao mesmo tempo, como uma espécie de frente ideológica de resistência para tentar viabilizar uma produção e uma comercialização que não pactuava com as regras regulares do mercado. Então, torna-se imprescindível construir e consolidar circuitos alternativos de veiculação de informações, como forma de obter maior representatividade do que, a muito custo, se colocava nos palcos.

Vencido o mandato de dois anos de Tácito Borralho, outro maranhense assume a presidência da Confederação Nacional de Teatro Amador. O ator Cosme Júnior¹⁶⁷ (1953-1990) ganhava notoriedade no campo da política, num momento de extrema efervescência artística do teatro do Maranhão. No caminho aberto por *O cavaleiro do destino*, peça que cumpriu longa agenda em diferentes cidades do país, recebendo menção na categoria especial da edição de 1979 do Prêmio Mambembe¹⁶⁸ pela qualidade e unidade da atuação, *Tempo de espera*, espetáculo com texto e direção de Aldo Leite¹⁶⁹ (1941-2016) que marcou a estreia do Grupo Mutirão, do qual Cosme Júnior fazia parte, logo passa a ser celebrado como obra prima. No dizer de Mariângela Alves de Lima (1979/1980, p. 66), figurando como um centro nevrálgico de referência para a investigação e representação do país. Já Edélcio Mostaço (2013, p. 237) vai considerar *Tempo de espera*, uma minuciosa mimese hiper-realista de figuras populares, como expoente do recorte experimental que se evidencia no teatro brasileiro durante a ditadura.

Mesmo enquanto esteve radicado em São Paulo, Aldo Leite manteve constante diálogo e intercâmbio com a cena maranhense. Em 1975, numa das muitas idas e vindas, ele é convidado para se associar com o elenco do Teatro Experimental do Maranhão e encenar *Quem casa, quer*

¹⁶⁷ Ator, diretor, professor de teatro e jornalista, Cosme da Silva Carvalho Júnior é natural de São Luís. Integrou o elenco do Teatro Experimental do Maranhão, no qual participou de dezenas de espetáculos adultos e infantis. Na década de 1970, integrou o elenco fundador do Grupo Mutirão. Foi professor da Escola Técnica Federal do Maranhão, na qual dirige o Grupo de Teatro UPAON-AÇU. Em 1980, foi diretor do Teatro Artur Azevedo, o mais importante do estado, inaugurado em 1815 ainda com o nome de Theatro União.

¹⁶⁸ Outorga anual criada em 1977 pelo Governo Federal, através do Ministério da Educação e Cultura, com o objetivo de premiar e distinguir a produção de espetáculos, particularmente a sediada no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Inicialmente, visava contemplar nove categorias: autor, diretor, ator, atriz, figurinista, cenógrafo, produtor e categoria especial referentes a espetáculos com temporadas nas duas cidades. Em 1978, foram acrescentadas as categorias de revelação e de grupo, movimento ou personalidade. Em 1999, a iniciativa é interrompida.

¹⁶⁹ Ator, diretor, dramaturgo e professor de teatro, Aldo de Jesus Muniz Leite nasceu em Penalva, Maranhão, onde tem suas primeiras experiências com o teatro. Adolescente, muda-se para a capital. Em São Luís, integra diferentes coletivos, com destaque para o Clube das Mães e o Teatro Experimental do Maranhão. Tendo iniciado uma graduação em Jornalismo, num intercâmbio entre as universidades de São Paulo e a Federal do Maranhão, acaba por se graduar, em 1976, em Teatro pela USP, instituição pela obtém o grau de mestre em Teatro, em 1989. Mesmo vivendo em São Paulo, nunca se distancia da cena de São Luís. Tendo regressado definitivamente em 1977, ingressando como docente na Universidade Federal, foi responsável pela criação dos grupos Mutirão e Gangorra. Entre sua vasta produção destacam-se ainda, dentre outras peças, *Tempo de espera*, *Aves de Arribação*, *O Pleito*, *O Castigo do Santo*, *A Arca de Noé*, *O Chá das Quintas* e *A Rainha da Zona*.

casa, da obra de Martins Pena. Com direção de Reynaldo Faray¹⁷⁰ (1931-2003), a peça, pensada originalmente, como atividade extracurricular aos alunos matriculados nos cursos do Mobral¹⁷¹ no estado, percorreu inúmeras cidades, com o grupo realizando entre três e quatro récitas a cada fim de semana. A experiência, em particular, a constatação de que o projeto de alfabetização dos militares era uma grande falácia, acaba por conduzir a arte de Aldo Leite para novos caminhos. Dessa inquietação, nasceu *Tempo de espera*.

A obra de arte é o resultado de experiências sentidas, vividas. Explode com mais intensidade se consegue ultrapassar a barreira restrita do seu *Habitat*, dando significação mais ampla à problemática que deve ter sempre, como foco principal, o homem e o seu universo. *Tempo de espera* foi essa explosão contida dentro de mim, desse menino, quando em um processo lento fui acumulando vidas, experiências, sentimentos; foi ainda um processo mais consciente e amadurecido, o resultado de uma postura política. Aqui, não mais como observador simplesmente, mas resultante uma análise mais crítica de todo um momento histórico. (LEITE, 2007, p. 197-8)

Um aspecto chama atenção já em sua dramaturgia. *Tempo de espera* propõe uma encenação composta exclusivamente por ações. Não há fala alguma no texto. Com um silêncio ensurdecedor, Aldo Leite critica as mazelas reais do povo maranhense e denuncia a falta de liberdade de expressão que assolava o país desde o Ato Institucional nº 5. Mariângela Alves de Lima (1979/1980, p. 66), entretanto, considera que resumir o significado desse trabalho a uma denúncia é acatar apenas o lado mais fácil e evidente da obra e conclui:

O que realmente se destina ao espectador de *Tempo de espera*, como usufruto de uma experiência artística, é uma desolada sensação de incompetência para transformar a realidade. Sabe-se através do espetáculo como vive a população rural do país, pode-se sentir e compreender perfeitamente a extensão da miséria e do abandono desses seres humanos. Mas compreender não basta.

Para Mariângela Alves de Lima, o espetáculo é o retrato de uma criação artística perplexa com a realidade do país, mas constrangida pela escalada dos mecanismos oficiais de censura. Uma criação artística condenada a um exílio involuntário e perene. Talvez por isso, numa trajetória de não mais que dois anos, *Tempo de espera* tenha repercutido com tamanha

¹⁷⁰ Ator, diretor, bailarino, coreógrafo e professor, Reynaldo Faray é natural da cidade Cururupu, no Maranhão. Ainda criança, muda-se para São Luís. Na sequência, conclui parte dos estudos em Belém do Pará, onde se inicia no teatro. É, então, convidado pelo governo do ainda território do Amapá para montar ali um grupo de teatro amador. Graças à experiência, tem a oportunidade de estudar no Rio de Janeiro. Regressa a São Luís, em definitivo, em 1952, formado pela Fundação Brasileira de Teatro e pela Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Funda em 1960, o Teatro Experimental do Maranhão. Em 1971, funda a Academia Maranhense de Ballet.

¹⁷¹ Criado em dezembro de 1967, nos primeiros movimentos do governo de Costa e Silva (1899-1969), segundo militar a comandar o país pós-1964, o Movimento Brasileiro de Alfabetização, popularmente conhecido por Mobral, era o órgão executor do Plano de Alfabetização Funcional e Educação Continuada de Adolescentes e Adultos, que tinha como objetivo central promover a alfabetização da população analfabeta na faixa etária superior a 15 anos, por meio de cursos especiais, com duração prevista de nove meses. Efetivamente, o programa inicia suas atividades apenas em 1971, sendo interrompido no início da década de 1980.

expressão. Da estreia em São Luís, logo começa uma jornada ímpar, circulando por várias cidades no Brasil e também no exterior. Do Festival Nacional de Teatro Amador em Fortaleza, em 1975, segue para São Paulo, no ano seguinte, numa temporada que se prolonga por surpreendentes seis meses.



Figura 24 Estreia do Grupo Mutirão, *Tempo de espera* introduz uma nova perspectiva dramaturgica no teatro brasileiro

Então, a Associação Paulista de Críticos de Arte aponta *Tempo de espera* como um dos melhores espetáculos apresentados em São Paulo em 1976, destacando o Grupo Mutirão com uma menção honrosa, além de premiar Aldo Leite como autor revelação. Em 1977, a montagem, que excursiona ainda no Brasil pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e Paraná, é convidada para representar o país no Festival de Teatro em Nancy, na França. Naquela passagem pela Europa, *Tempo de espera* cumpre agenda também na Holanda e na Alemanha. Na volta ao Brasil, Aldo Leite ganha o Prêmio Molière de melhor diretor e dois troféus Mambembe, de melhor autor e diretor revelação. Ainda naquela edição do Mambembe, Cosme Júnior e Lêda Nascimento receberam indicações por suas atuações.

De fato, a rede de articulações autorizadas pelo teatro amador que passou a vigorar a partir década de 1970 vai projetar o Nordeste no panorama nacional numa perspectiva nova. O teatro nordestino vai se firmar como uma referência central da cena que emerge desse

movimento. Nesse sentido, é sintomático avaliar a eleição do cearense José Carlos Matos¹⁷² (1949-1982) para substituir Cosme Júnior na presidência da Confederação Nacional de Teatro Amador. Ao contrário do maranhense, respaldado pelos palcos, ator de montagens celebradas, ele nunca chegou a circular com suas produções fora do Ceará. Mesmo assim, na militância, fez-se uma importante liderança. José Carlos Matos foi presidente da Federação Estadual de Teatro Amador cearense por duas vezes, em 1976 e em 1979, quando foi também eleito vice-presidente da CONFENATA. Dois anos mais tarde, chegaria à presidência da entidade. Então, participou ativamente da fundação do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), órgão que veio a substituir o antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em novembro de 1981.

Com ressalvas severas ao regime militar, o amadorismo organizado daquele período vai se aventurar fora dos palcos, procurando interferir na cadeia produtiva do teatro como um todo. Inclusive, no que diz respeito às ações públicas voltadas para a área. É bom lembrar que a CONFENATA surge num momento em que, pela primeira vez, o governo federal elabora diretrizes para uma política nacional cultura. O documento, de 1973, começa a ser posto em prática dois anos depois, reverberando, com destaque, na criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). As entidades ligadas à confederação vão fixar posição quanto ao funcionamento da nova instituição. Vai ser intensa a articulação, por exemplo, em defesa de programas que respeitassem as características regionais heterogêneas do teatro brasileiro.

Atitude que vai se refletir, particularmente, no surgimento do projeto Mambembão, tocado ainda pelo SNT, durante a gestão de Orlando Miranda¹⁷³, que tinha como objetivo principal garantir mecanismos de maior visibilidade ao teatro do interior do país, até ali bastante ignorado pelos grandes centros. Criado em 1978 e interrompido em 1985, sendo retomado outras vezes sem o mesmo impacto, o Mambembão selecionava espetáculos para temporadas inicialmente pensadas para o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, que acabaram, posteriormente,

¹⁷² Ator e diretor, nascido na cidade de Russas, no sertão-central cearense, José Carlos Bezerra de Matos muda-se para a capital, Fortaleza, aos 17 anos. Em 1969, sem nenhuma experiência formal com o teatro, ingressa no Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará. Um dos idealizadores da Cooperativa de Teatro e Artes, em 1972, e do Grupo Independente de Teatro Amador, em 1973. Já professor da Universidade Federal do Ceará, em 1982, enquanto regressava de um encontro deliberativo sobre as ações do recém-criado Instituto Nacional de Artes Cênicas, realizado no Rio de Janeiro, veio a falecer. O ator e diretor foi uma das 137 vítimas do trágico acidente do Boeing 707 da Vasp na madrugada do dia 8 de junho. Já nas proximidades de Fortaleza, o avião chocou-se com a serra de Pacatuba, causando a morte de todos os seus passageiros.

¹⁷³ Empresário e produtor teatral, Orlando Miranda de Carvalho nasceu no Rio de Janeiro em 1933. Em 1947, conheceu Paschoal Carlos Magno, e passou a integrar o Teatro do Estudante do Brasil. Em 1950, na TV Tupi, atuou como cenógrafo, figurinista, produtor e diretor. Em 1957, ingressa na Escola de Teatro Martins Pena. Em 1963, inaugura o Teatro de Arena da Guanabara, no Largo da Carioca. Dois anos depois, adquire o Teatro Princesa Isabel. Foi empresário do ator Procópio Ferreira e produziu inúmeros espetáculos. Durante 11 anos, de 1974 a 1985, dirige o Serviço Nacional de Teatro. Foi professor do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

estendendo-se para Brasília, Vitória e Belo Horizonte, na tentativa de estimular produções que refletissem as diferentes nuances da realidade social e cultural do país.

Para Yan Michalski (1985, p. 78), logo em sua primeira edição, o Mambembão deixou muito evidente sua principal contribuição para o panorama teatral brasileiro: superar a, segundo ele, até então inexistente circulação de informações sobre a criação do que ele vai chamar de grupos regionais. Michalski compreende o recorte dos espetáculos selecionados pelo projeto como uma bela oportunidade de mergulhar fundo na análise das realidades locais. Uma lúcida consciência da necessidade de opor resistência ao colonialismo cultural oriundo dos grandes centros urbanos, sobretudo num momento em que a televisão conquistava cada vez mais influência na sociedade brasileira. O Mambembão, assim, representaria o momento de celebrar o meritório empenho no sentido de canalizar para o trabalho teatral as inesgotáveis fontes da arte e das tradições populares das mais diferentes regiões do Brasil.

No texto de apresentação da programação de 1980, destacava Orlando Miranda:

O Mambembão deve ser visto não como uma amostra dos melhores espetáculos do país e sim como daqueles mais significativos. A característica essencial do Mambembão deve ser a de uma mostra teatral, onde se poderão encontrar os diversos tipos de preocupação, interpretação, encenação das diversas regiões. Tudo isto, sem dúvida, condicionado pelas realidades de cada uma delas. [...] Insistindo no aspecto do Mambembão ser um projeto que visa essencialmente aproximar (ou mesmo apresentar) as diversas realidades brasileiras, o Serviço Nacional de Teatro acredita estar assim contribuindo para que um teatro, que embora usando a mesma língua e apresentando manifestações tão diferentes, comece a se conhecer mais intimamente. A se trocar experiências. A se apresentar realidades. Mas com o objetivo de que não percam suas identidades próprias.

No catálogo da edição seguinte, ele reforçava a tese, afirmando:

O Mambembão não tem caráter competitivo e, por sua filosofia, interessa-se mais por espetáculos que reflitam a problemática de suas regiões de origem. Visa essencialmente aproximar (ou mesmo apresentar) as diversas realidades brasileiras, que diferem de região para região, às vezes de fronteira para fronteira. O homem brasileiro como protagonista do jogo teatral é a grande preocupação do Mambembão.

De acordo com Néilson de Araújo (1991, p. 373), o Mambembão teve grande contribuição no estímulo de uma produção regional, concentrada, sobretudo, na pesquisa de linguagem, no diálogo com as manifestações tradicionais populares e na análise dos mais variados aspectos sociais, prescindindo do provincianismo acanhado e de concessões ao pitoresco. Programa muito próximo ao que o chamado teatro do Nordeste vinha pautando desde a década de 1940. Não causa surpresa, pois, que tantos grupos da região tenham figurado pelo projeto. Logo na sua primeira edição, o Mambembão vai contar na programação com as presenças do Laboratório de Expressões Artísticas, de São Luís, no Maranhão, com a montagem

de *O cavaleiro do destino*, e ainda com o Teatro Livre da Bahia, de Salvador, que apresentou o espetáculo *Oxente Gente Cordel*, dirigido por João Augusto Azevedo.

Entre 1978 e 1985, foi constante a participação de artistas e grupos do Nordeste. Algumas produções, inclusive, chegaram a ser selecionadas mais de uma vez. É o caso de *Auto das 7 luas de barro*, espetáculo do Grupo Feira de Teatro Popular, de Caruaru, Pernambuco, que participa das edições de 1980 e 1984. Com texto e encenação de Vital Santos, que acaba ganhando os prêmios Mambembe e Molière de melhor diretor, a peça estreia em 1979 e logo ganha grande repercussão. Embora rejeitasse a ideia de uma biografia dramatizada, preferindo falar em fantasia dramática, Vital Santos se apropria de uma série de dados sobre a trajetória particular de um celebrado artista popular da região e faz do espetáculo uma metáfora para denunciar a condição de vida miserável do Nordeste. Em cena, Vital Santos flagra a vida do ceramista Mestre Vitalino¹⁷⁴ (1909-1963), ilustre contrerrâneo da companhia, com a intenção de abarcar o cotidiano de exploração do nordestino mais simples.



Figura 25 De Caruaru, o *Auto das 7 luas de barro* integrou por dois momentos a programação do projeto Mambembão

¹⁷⁴ Ceramista e músico popular, Vitalino Pereira dos Santos nasceu e viveu em Caruaru, a maior parte do tempo na comunidade do Alto do Moura, distante cerca de seis quilômetros da sede do município. Filho de lavradores, ainda criança, ele começa a modelar pequenos animais com as sobras do barro usado por sua mãe na produção de utensílios domésticos, para serem vendidos na tradicional feira de Caruaru. Na década de 1920, cria a banda Zabumba Vitalino, da qual é o principal tocador de pífano. Sua atividade como ceramista permanece desconhecida do grande público até 1947, quando integra a I Exposição de Cerâmica Pernambucana. Em 1955, tem peças selecionadas para a exposição *Arte Primitiva e Moderna Brasileiras*, realizada em Neuchatel, Suíça. Apesar de amplamente consagrado, morreu na mais absoluta miséria. Em 1971, é inaugurada no Alto do Moura, no local onde o artista residiu, a Casa Museu Mestre Vitalino.

Quando excursiona Brasil afora, *Auto das 7 luas de barro* já trilha as veredas abertas pela excelente projeção de *Rua do Lixo, 24*, destaque na edição do Festival Nacional de Teatro de Estudantes de 1971, e também de *O sol feriu a terra e a chaga se alastrou*, muito comentado no I Festival Nacional de Teatro Amador, realizado em Fortaleza, em 1975. Três anos mais tarde, o texto, no qual Vital Santos discute temas sensíveis num contexto de ditadura, como a questão da exploração do trabalhador rural e a importância da reforma agrária, é experimentado além dos limites de Caruaru. Com o Grupo Chegança, Luiz Mendonça estreia, em 1978, uma versão da peça, cumprindo temporada em Pernambuco, com apresentações tanto no Teatro Santa Isabel, no Recife, como em sua Nova Jerusalém, além de passar também pelo Rio de Janeiro e por São Paulo, encerrando ali os trabalhos do coletivo, atuante desde 1964.

É forçoso reconhecer que o Mambembão não se limitou a projetar o teatro do Nordeste numa perspectiva monocórdica. Na edição de 1979, por exemplo, Pernambuco é representado com o espetáculo *Repúblicas independentes, darling*, do Grupo de Teatro Vivencial, que passou em São Paulo, pelo Teatro de Arena Eugênio Kusnet, e, no Rio de Janeiro, pelo Cacilda Becker. Espécie de colagem de textos de jornais, crônicas, contos e poesias de escritores como o mineiro Carlos Drummond de Andrade, o carioca Carlos Eduardo Novaes e o gaúcho Luís Fernando Veríssimo, alinhavada a depoimentos dos próprios atores, *Repúblicas independentes, darling*, em nada, dialoga com o Nordeste das tradições populares.

Ao estilo do coletivo carioca Dzi Croquettes, fundado em 1972, o Vivencial, dois anos mais novo, aposta num formato show, numa experiência crítica-rebolativa, como diziam os integrantes, politicamente comprometida com as liberdades individuais e criativas. O grupo, no entanto, não chegava a se indispor com o segmento da cena pernambucana mais diretamente ligado ao chamado teatro do Nordeste. Pelo contrário: em 1975, eles montaram *O pássaro encantado da gruta do Ubajara*, inspirado num folheto de cordel, e, no ano seguinte, levaram aos palcos *Sobrados e mocambos*, texto de Hermilo Borba Filho.

Por outro lado, é forçoso reconhecer também que o Mambembão contribuiu, e muito, para reforçar a imagem do teatro do Nordeste como o teatro do folclore. Ao longo das edições, é esse o elemento que aproxima a maior parte das produções da região. Em 1980, por exemplo, *O Baile Pastoril da Bahia*, da Paraguassu Produções Artísticas, de Salvador, vai explorar repertório que em muito lembra o que o Laboratório de Expressões Artísticas, de São Luís, havia experimentado com a montagem de *O cavaleiro do destino*. Sobressai, mais uma vez, o Nordeste das tradições do reisado, do pastoril, do bumba-meu-boi.

Com texto e encenação de Néelson de Araújo¹⁷⁵ (1926-1993) e Roberto Wagner Leite¹⁷⁶ (1945-1991), a partir de uma pesquisa que se desenvolveu por oito meses junto a grupos populares da região do Recôncavo Baiano, *O Baile Pastoril da Bahia* não era propriamente um espetáculo. Daí, seu ineditismo. Era, como observa o próprio Néelson de Araújo (1982, p. 165), a transubstanciação cênica de um projeto que ambicionava o registro das manifestações, uma “tradição em destroços”, sua posterior releitura dramática em nível erudito e, por fim, sua recondução aos seus espaços de práticas originais, como forma de estimular uma possível e desejada revitalização.

De todo modo, é fato que o Mambembão teve atuação decisiva como plataforma de visibilidade para toda uma geração de novos artistas nordestinos, ajudando a afirmar a cena que brota do movimento de teatro amador. Nesse sentido, *Beijo de estrada*, montagem do Grupo Terra, que representou a Paraíba na edição de 1982 do projeto, é exemplo emblemático para compreender como vão se aproximar e se envolver as ideias e práticas do chamado teatro do Nordeste, nos termos em que o Teatro do Estudante de Pernambuco vai difundir, e do teatro amador que a década de 1970 e os percalços do Brasil pós-golpe militar ajudam a reinventar.

Tendo suas origens em 1975, na cidade de Cajazeiras, ainda com o ingênuo nome de Clube do Mickey, o coletivo, formado exclusivamente por crianças e adolescentes, dentre os quais o autor e diretor Eliézer Rolim¹⁷⁷, então com 14 anos, era o mais velho, logo abandona a referência dos filmes da Disney para se embrenhar no coração do Nordeste. Esse percurso, no qual o Clube do Mickey vira Grupo Terra, deve-se, particularmente, ao encontro do elenco com

¹⁷⁵ Escritor, jornalista, folclorista e professor, Néelson Correia de Araújo é sergipano de Capela, mas, tão logo concluiu seus estudos em Aracaju, transferiu-se para Salvador, onde passa a atuar profissionalmente. Em 1957, publica seu livro inaugural, *Um acidente na estrada e outras histórias*. Três anos mais tarde, inicia atividade docente junto a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. É autor, dentre outros, de *Cinco solenidades do Recôncavo* e *Alguns aspectos do teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX*, de 1977, além da trilogia *Pequenos Mundos*, publicada entre 1986 e 1997, na qual faz uma extensa pesquisa de campo sobre as formas populares de show e folclore no interior da Bahia.

¹⁷⁶ Diretor e professor de teatro, Roberto Wagner Leite, popularmente conhecido como Ticão, é paulista de Santa Bárbara d'Oeste. Fixou residência em Salvador na década de 1970, onde conclui o curso de Sociologia pela Universidade Federal da Bahia, instituição da qual viria a ser professor, vinculado à Escola de Teatro. Atuou ainda na Fundação Cultural do Estado da Bahia. Como diretor teatral, realizou, além de *Baile Pastoril da Bahia*, os espetáculos *No galope do riso*, *improvisado* e *Brincadeiras*, dentre outros.

¹⁷⁷ Dramaturgo, diretor de teatro e cineasta, Eliézer Leite Rolim Filho nasce em Cajazeiras, no interior da Paraíba, em 1961. Ainda criança, faz parte dos estudos na cidade de Itaporanga, onde se inicia no teatro. Em 1975, funda o Clube do Mickey em sua cidade natal e passa a realizar apresentações permanentes num palco improvisado no quintal de sua própria casa. No Grupo Terra, firma-se como diretor e dramaturgo. Para o teatro, escreveu dentre outros os textos: *Beijo de estrada*, *Até amanhã*, *Drops do Harlem*, *Homens de Lua*, *Os Anjos de Augusto*, *Sinhá Flor*, *Como nasce um cabra da peste*, *Estrelas ao relento*, *Adeus Mamanita*, *Quando despertamos estávamos mortos*, *Efemérico* e *O sonho de Inacim*. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba, onde atualmente é professor, tem mestrado em Artes Cênicas e doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia.

o ator e diretor Luiz Carlos Vasconcelos¹⁷⁸, que ministrava, à época, através da Universidade Federal da Paraíba, um curso prático de teatro. Luiz Carlos fazia parte do grupo de artistas responsável pela criação da Federação Paraibana de Teatro Amador em 1978.



Figura 26 Marcélia Cartaxo, Eliézer Rolim e Nanego Lira em cena de *Beijo de estrada*, estreia de 1977 do Grupo Terra

O Grupo Terra alinhava potência criativa e um discurso engajado, privilegiando os temas regionais, com a inusitada proposta de uma encenação ancorada em crianças e adolescentes que não faziam papéis de crianças e adolescentes. Ao incorporar a nova alcunha, o coletivo apresenta *A seca*, em 1976, dramatização da canção *A triste partida*, muito popular na voz do pernambucano Luiz Gonzaga. Na sequência, Eliézer Rolim abandona o formato de versões e estreia sua primeira peça autoral. *Beijo de estrada*, de 1977, tinha inspiração em fato

¹⁷⁸ Ator e diretor, Luiz Carlos Vasconcelos é paraibano da cidade de Umbuzeiro, nascido em 1954. Formado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, participa, na década de 1970, da fundação da Federação Paraibana de Teatro Amador. Em 1978, cria em João Pessoa, a Escola Piollin, que, anos depois, passaria também a funcionar como grupo teatral. Em 1984, muda-se para o Rio de Janeiro, com o objetivo de frequentar a Escola Nacional de Circo. Dois anos depois, participa da fundação companhia Intrépida Trupe. Na virada da década, passa um período na Europa, onde estuda com o diretor italiano Eugenio Barba. Em 1992, novamente na Paraíba, dirige para o Piollin uma versão do conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa. Estreia no cinema no papel do cangaceiro Lampião, no longa-metragem *O Baile Perfumado*, filme de 1996, dos diretores Lírio Ferreira e Paulo Caldas.

real, passado ali mesmo em Cajazeiras, e conta a história de uma mulher que prostituiu suas três filhas. A peça projeta o grupo em definitivo e conduz a atriz Marcélia Cartaxo¹⁷⁹ ao cinema, linguagem que muitos integrantes do Grupo Terra vão experimentar.

Em muito, graças ao movimento de teatro amador e às conexões que ele foi capaz de fomentar, o teatro do Nordeste atravessa a década de 1970 com uma efervescência que contrasta com a realidade de ditadura que vivia o Brasil. Enquanto a mão da censura agia, diferentes fatos contribuíram para o desenvolvimento do teatro na região e, conseqüentemente, para sua afirmação e sua resistência. Foi um período em que o Nordeste se agiganta no que diz respeito ao teatro. Grupos do interior, de cidades bem pequenas, com tradição teatral modesta se comparadas às capitais, vão se afirmar como importantes polos de produção e circulação. É Caruaru, e não mais Recife, falando por Pernambuco. É Cajazeiras, ao invés de João Pessoa, falando pela Paraíba. O teatro do Nordeste ganha mais voz, atrai mais olhares. Era o mesmo de sempre, agora vivido por muitos.

4.2. Um corpo chamado Nordeste

Se é fato que a década de 1970 impulsiona de forma extraordinária o teatro do Nordeste, é fato também que, enquanto projeto poético, tal ideia sofre aí seu primeiro grande baque. Cronologicamente, o momento é marcado pelo progressivo distanciamento de Ariano Suassuna do convívio com o teatro. Com o Movimento Armorial, anunciado oficialmente em outubro de 1970, ficava patente a necessidade do artista de se expressar em outros domínios, de dialogar com outras matrizes criativas. Os lançamentos de *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, livro de 1971, e de *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, de 1976, vão conduzir a escrita de Ariano cada vez mais à literatura narrativa. Somado a esse desvio de rota, o programa do teatro do Nordeste é brutalmente ameaçado pelas mortes precoces de Clênio Wanderley, aos 46 anos, e Hermilo Borba Filho, aos 58, em 1976.

Diante de baixas tão impactantes, é de se compreender até que os anos seguintes tenham sido marcados por uma espécie de entressafra. Mesmo entre veteranos, como Luiz Mendonça e Luiz Marinho, é flagrante um reverso na década de 1980. Com o encerramento das atividades

¹⁷⁹ Atriz, Marcélia de Souza Cartaxo é natural de Cajazeiras, na Paraíba, tendo nascido em 1963. Integrou o coletivo que formou o Clube do Mickey e participou da sua transformação para Grupo Terra, tendo participado de diferentes montagens. Em 1982, em apresentação no Teatro Eugênio Kusnet, em São Paulo, acaba sendo convidada pela cineasta paulista Suzana Amaral para viver a personagem Macabéa, na adaptação de *A Hora da Estrela*. Com o filme, que estreia em 1985, ela ganha os prêmios de melhor atriz no Festival de Brasília e no Festival de Berlim. Desde então, vem se dedicando especialmente ao trabalho no cinema, tendo, inclusive, dirigido o curta-metragem *Tempo de ira*, em 2003.

do Grupo Chegança, a principal referência de teatro do Nordeste fora do Nordeste até ali, Mendonça, por exemplo, passa a se dedicar mais às revistas e aos musicais em formato de show. Desse período, seu trabalho de maior repercussão foi uma versão de *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht, com os alunos da Escola Martins Pena, em 1983. Luiz Marinho, por sua vez, produz três peças infantis, *A família Ratoplan*, *A aventura do capitão Flúor no reinado do dente cariado* e *Foi um dia*, além do drama *O último trem para os igarapés*, fugindo completamente do universo regional que marcou sua produção anterior.

Nacionalmente, a passagem dos anos de 1970 para os de 1980, também vai ser marcada por um expressivo ponto de mudança. De acordo com Sábato Magaldi (2001, p. 314), assim como a modernidade plena do teatro brasileiro pode ser datada com a estreia de *Vestido de noiva*, pelo elenco de Os Comediantes, em 1943, no Rio de Janeiro, a referência principal do que ele tem por contemporaneidade da cena nacional é definido a partir de 1978, quando da montagem de *Macunaíma*, em São Paulo, pelo Grupo Pau Brasil, depois chamado de Grupo Macunaíma. O espetáculo, com direção de Antunes Filho¹⁸⁰, coincide com o fim da vigência do Ato Institucional nº 5, sinal claro de distensão da ditadura, que, no entanto, ainda se prolongaria até 1985. *Macunaíma*, diz Magaldi, introduz uma guinada na linha criativa que acompanhou a atividade teatral no país desde o golpe de 1964. Sai de cena um teatro engajado, de maior prestígio da ação dramaturgicamente. Desmobilizados de sua faina política, os autores vão ceder espaço nos palcos.

Para Sílvia Fernandes (2013, p. 332), a estreia de *Macunaíma* é um marco na história do teatro brasileiro não só pela renovação da linguagem cênica que Antunes Filho introduz, mas, sobretudo, pela organização e prospecção de um método de criação para o ator brasileiro. No panorama nordestino, o pernambucano Antonio Nóbrega¹⁸¹ vai ser o primeiro a consolidar uma cena muito além dos limites do texto. Conforme Ariano Suassuna (2002, p. 20), ele é um

¹⁸⁰ Diretor, José Alves Antunes Filho nasce em São Paulo em 1929. Em 1952, ingressa como assistente de direção no Teatro Brasileiro de Comédia. Em 1958, funda e dirige a companhia Pequeno Teatro de Comédia, quando começa a se destacar como encenador. Viaja à Itália em 1960 para um estágio no Piccolo Teatro de Milão. Mantém atividade constante durante o período da ditadura militar, trabalhando com diferentes coletivos e artistas. Na década de 1980, funda o Grupo Macunaíma e o Centro de Pesquisa Teatral. Conta com mais de 80 espetáculos teatrais encenados no currículo.

¹⁸¹ Dançarino, músico, cantor e instrumentista, Antonio Carlos Nóbrega de Almeida nasce no Recife em 1952. Aos 12 anos, dá início aos estudos de música erudita. Na década de 1960, inicia a carreira profissional na Orquestra de Câmara da Paraíba, em João Pessoa, e participa, como artista convidado, de apresentações da Orquestra Sinfônica do Recife, realizando concertos como solista. Em 1972, já de volta ao Recife, integra, como instrumentista e compositor, a convite do escritor Ariano Suassuna, o grupo Quinteto Armorial. É quando afirma seu interesse e intensifica os estudos sobre a cultura tradicional popular. Inicia carreira solo em 1976, com o espetáculo *A bandeira do divino*. Na sequência, estreia *Arte e Cantoria*, de 1981, e *Maracatu Maravilhoso*, de 1982. Em 1983, fixa residência em São Paulo. Entre 1985 e 1989, leciona no Departamento de Artes Corporais da Universidade de Campinas. Em 1992, cria o Teatro e Escola Brincante, atual Instituto Brincante, um espaço para promover a cultura brasileira.

ator que não é só “dizador” de palavra. Um ator que toca, que canta, que dança, que representa. Iniciado na música, ele vai se firmar no teatro como um intérprete multidisciplinar. No repertório do artista, a dança, o canto, a mímica e a representação teatral revelam um universo identificado com os espetáculos tradicionais populares, em que os mais variados tipos, mitos e figuras do fabulário brasileiro, especialmente o nordestino, vão estar presentes. Entre 1972 e 1980, Antonio Nóbrega colabora com Ariano Suassuna, tendo aí seu encontro mais íntimo com o repertório dos folguedos. O Movimento Armorial, ao qual se vincula a partir de então, vai compreender o Nordeste como o repositório de expressões populares que serviriam de base para a formatação e desenvolvimento de uma genuína cultura brasileira erudita.



Figura 27 Em 1976, Antonio Nóbrega estreia o solo *A bandeira do divino*, no qual vivia o personagem Mateus Tonheta

Segundo Luís Adriano Mendes Costa (2015, p. 64), a preocupação de Ariano Suassuna em realizar um espetáculo total, transitando e se apropriando dos mais diversos campos artísticos, era visível desde o primeiro momento. Em 1975, ele já falava, por exemplo, de um balé armorial. Ideia que ganha mais consistência com a fundação, em 1977, do Balé Popular do Recife, focado num trabalho intenso de pesquisa e reelaboração cênica de manifestações

tradicionais, a exemplo do maracatu e do pastoril, dentre outros folguedos. Ao participar da reelaboração de todo esse universo, Antonio Nóbrega inicia um novo momento na sua carreira. Como diz Ariano Suassuna (2002, p. 20), é quando ele passa do violino para a rabeca. Ainda artista da música, com o Quinteto Armorial, ele se projeta nacional e internacionalmente. *Do romance ao galope nordestino*, primeira gravação do grupo de câmara, é apontado pela crítica especializada como o melhor disco do ano de 1974.

Com o teatro de Antonio Nóbrega, entra em cena um Nordeste manifesto no corpo. É, justamente aí, no corpo, onde, no início da década de 1990, o já Piollin Grupo de Teatro, da Paraíba, vai alocar a expressividade nordestina do espetáculo *Vau da Sarapalha*. Da página ao palco, Luiz Carlos Vasconcelos subverte a geografia. Na escrita do mineiro João Guimarães Rosa, o Arraial de Sarapalha, onde se passa a ação, fica às margens do também mineiro rio Pará, um dos afluentes do São Francisco. Na encenação do paraibano Luiz Carlos Vasconcelos, graças a um dos mais extraordinários exemplos de criação corporal, como atesta a crítica carioca Bárbara Heliodora, segundo registra Cláudia Braga (2007, p. 862), o cenário adquire vida própria, se revelando o retrato de um Brasil particular. Um Brasil comovente e angustiante, que, conclui Bárbara Heliodora, seu elenco conhece bem mais de perto. Dito de outra forma, *Vau da Sarapalha* era do Nordeste porque o Piollin essencialmente o era.

A crítica, em parte, reelabora o que diz o diretor, no texto de apresentação do espetáculo em sua temporada inaugural, no qual reproduz trechos da carta que enviara à família de Guimarães Rosa, solicitando a liberação da obra:

Conheci *Sarapalha* durante o curso de Letras da UFPB em 1978. Fiquei profundamente impressionado com a fábula por um lado, e por outro, com o desafio que seria, entre outras coisas, construir com um ator o personagem do perdigueiro Jiló, só com o corpo, a voz e o olhar [...] Sabia dos riscos e das dificuldades de contar aquela história, uma história feita, quase toda ela de ações interiores. É estático demais! Pensava. Concretamente nós tínhamos dois homens sempre sentados; um cachorro que dorme a maior parte do tempo; e uma mulher, a negra Ceição, que serve a cachaça, atíça o foguinho e desaparece mantendo-se desconhecida: um conflito interior com ações físicas quase inexistentes. [...] Fazer o quê? Que permitiria criar a ação que faltava, o movimento que inexistia, sem prejuízo no conto original é certo, mas que seriam vitais na realização do espetáculo teatral. [...] Queríamos apoiar a encenação no trabalho dos atores, na capacidade que eles têm de produzir matéria viva com seus corpos e suas vozes; pesquisar a dilatação corporal e vocal na criação dos personagens.

A diferença entre o que anuncia ao público Luiz Carlos Vasconcelos e a forma como Bárbara Heliodora o compreende está no fato de que ela, conscientemente, vincula aquele teatro a um lugar específico, ao passo que ele faz o mesmo, sendo que de forma aparentemente intuitiva. Luiz Carlos Vasconcelos, então, vinha de uma longa temporada radicado no Rio de Janeiro, com direito a uma passagem rápida pela Dinamarca, onde experimenta o convívio com

o Odin Teatret de Eugenio Barba¹⁸², mas acaba desenvolvendo em casa sua leitura da obra de Guimarães Rosa. De alguma maneira, esse movimento de retorno, de retomada, de reaproximação, denuncia que o Piollin e *Vau da Sarapalha*, há muito, já se pertenciam.

Vínculo forte o suficiente, que lembra o pensamento de Lucia Calamaro (1999, p. 83), para quem: “Não há cultura sem corpos, não há corpos sem práticas espetaculares”. Com isso, ela atesta a existência de um “corpo cultural”, justamente onde é possível afirmar que Bárbara Heliadora associe, com alguma facilidade, o Piollin e o Nordeste. Jean-Jacques Roubine (2002, p. 43) também aproxima as ideias de corpo e lugar. Ele diz que o ator deve aprender a conhecer seu corpo como se explora um território. O corpo, segundo Roubine, é uma outra palavra. É o que, face a um espectador, reveste o ator de sua realidade carnal. É ainda reconhecidamente fator determinante para o envolvimento entre palco e plateia, para a intensidade da relação teatral. Graças ao corpo, ele considera, a arte do ator assume uma dimensão polifônica.

Entre 1977, quando o coletivo de artistas liderados por Luiz Carlos Vasconcelos ocupou salas abandonadas do antigo Convento Santo Antônio, no centro histórico de João Pessoa, até 1992, quando *Vau da Sarapalha* foi apresentado pela primeira vez na inauguração do teatro da sede atual do Piollin, esse corpo cultural que se manifesta com tanta potência no espetáculo foi gestado mais na sala de aula que no palco. O Piollin nasce e vive escola bastante tempo. Em sua fase inaugural, são desenvolvidas apenas as montagens de *A Viagem do Barquinho*, peça infantil de Sylvia Orthof¹⁸³ (1932-1997), encenada na rua em 1977, e *Os pirralhos*, com o elenco vindo do Grupo Terra, em 1978, além de solos do próprio Luiz Carlos Vasconcelos com

¹⁸² Autor, pesquisador e diretor de teatro, Eugenio Barba nasceu em 1936 na aldeia de Gallipoli na Itália. Em 1954, ele emigrou para a Noruega para trabalhar como soldador e marinheiro. Então, se forma em Literatura e História das religiões pela Universidade de Oslo. Em 1961, ele foi para a Polônia para aprender a dirigir na Escola Estadual de Teatro em Varsóvia, mas deixou um ano depois para se juntar a Jerzy Grotowski (1933-1999), que, na época, era o diretor do Teatro de 13 Linhas em Opole. Barba ficou com Grotowski por três anos. Em 1963, ele viajou para a Índia, onde estudou Kathakali, uma forma de teatro que era desconhecida no Ocidente naquele momento. Quando Barba voltou para Oslo em 1964, ele queria se tornar um diretor de teatro profissional, mas, sendo um estrangeiro, não conseguiu encontrar trabalho. Ele reuniu alguns jovens que não foram aceitos pela Escola Estadual de Teatro e criaram Odin Teatret em outubro de 1964. Em seguida, foram convidados pelo município dinamarquês de Holstebro, uma pequena cidade no noroeste da Jutlândia, para criar um laboratório de teatro lá. Para começar, foram oferecidas uma antiga fazenda e uma pequena soma de dinheiro. Desde então, Barba e seus colaboradores fizeram de Holstebro a base para suas múltiplas atividades. Nos últimos cinquenta anos, Eugenio Barba dirigiu 76 produções com Odin Teatret e com o conjunto cultural Theatrum Mundi, alguns dos quais exigiram até dois anos de preparação. Em 1979, Eugenio Barba fundou o ISTA, Escola Internacional de Antropologia Teatral, abrindo assim um novo campo de estudos.

¹⁸³ Escritora especializada em literatura infantil, Sylvia Orthof Gostkorzewicz é natural Rio de Janeiro. Filha de artistas, aos 18 anos, vai estudar teatro, mímica, desenho e pintura em Paris. No retorno ao Brasil, dois anos depois, chega a trabalhar como atriz. Casa-se em 1957 e vai morar numa aldeia de pescadores, Marobá, atual Nova Viçosa, no interior da Bahia, onde desenvolve uma experiência de teatro infantil com bonecos feitos de sabugo de milho. Em 1960, muda-se para a recém-construída Brasília, e continua envolvida com teatro. Com a morte do marido, em 1972, volta para o Rio de Janeiro. Então, escreve e dirige a peça infantil *A Viagem do Barquinho*, encenada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1975, funda a Casa de Ensaio Sylvia Orthof, que se dedica exclusivamente a espetáculos infantis. É autora de quase uma centena de títulos dedicados ao público infantil.

o seu Palhaço Xuxu. Assim, não é forçoso compreender *Vau da Sarapalha* como o início efetivo do Piollin enquanto grupo.

Em entrevista à quarta edição da revista *Folhetim*, Luiz Carlos Vasconcelos relembra aquele momento e, a seu modo, colabora com a leitura de que se tratava, sim, de uma estreia:

Em 1992, quando fui de férias (do Rio de Janeiro para João Pessoa), o teatro, que estava há 11 anos em obras e não tinha ainda sequer paredes, ganhou finalmente um teto. Decidimos então: “Vamos montar agora um espetáculo para inaugurar o nosso espaço, o nosso teatro”. Aí é que convido Nanego (Lira), Soia (Lira), Everaldo (Pontes) – como se fosse um reencontro desse grupo que não era um grupo – para fazer o *Vau da Sarapalha*. E aproveito aqui pra confessar uma coisa: é que eu me vi, ao longo do percurso, como que contando algumas inverdades sobre o meu grupo. É como se eu falasse do Teatro Piollin como se fosse a minha idealização do grupo que eu sempre quis ter, das pesquisas permanentes que nunca existiram.

Embora a adaptação do texto, a direção, a cenografia, a iluminação e até parte da trilha musical do espetáculo sejam assinados por Luiz Carlos Vasconcelos, *Vau da Sarapalha* é, por excelência, uma experiência coletiva, centrada na capacidade do elenco em atingir um nível profundo de comunicação com uma severa economia de recursos. O espetáculo instaura uma nova relação entre os atores, corresponsáveis todos eles pelo conjunto da obra. Everaldo Pontes¹⁸⁴, o primo Ribeiro, Nanego Lira¹⁸⁵, o primo Argemiro, Soia Lira¹⁸⁶, a Negra Ceição, e Servílio de Holanda¹⁸⁷, o cão Jiló, representantes de três diferentes gerações na trajetória do Piollin, não estão em cena a serviço de uma dramaturgia ou uma de encenação. Juntos, no encontro, na partilha, eles são *Vau da Sarapalha*. Trata-se de um espetáculo de atores.

Nem de longe, a recepção do espetáculo, tendo como referência o panorama do teatro do Nordeste, vai lembrar o que se deu nas andanças de *Auto da Compadecida* a partir de 1957,

¹⁸⁴ Ator, Everaldo de Souza Pontes nasce na cidade paraibana de Pilar em 1955. Irmão mais novo da atriz Zezita Matos, inicia-se no teatro ainda criança. Na década de 1970, estudante de Geografia na Universidade Federal da Paraíba, aproxima-se de Luiz Carlos Vasconcelos e do movimento amador. Entre 1983 a 1990, afasta-se da Escola Piollin para assumir a direção de programação da Rádio Universitária. Retoma a parceria com a montagem de *Anjos de Augusto*, de Eliézer Rolim, em 1991, trabalho que o conduz ao elenco de *Vau da Sarapalha*. Tem longa e premiada carreira também no cinema e na televisão.

¹⁸⁵ Ator, José do Nascimento Lira Neto é paraibano de Cajazeiras, nascido em 1964. Ainda no interior, participa da fundação do Clube do Mickey e do posterior Grupo Terra. Na sequência, associa-se ao Piollin em sua fase ainda de escola. Então, participou das montagens de *A Viagem do Barquinho* e *Os pirralhos*. No Piollin, integra todos os processos de montagem, além de assumir funções burocráticas na administração do espaço cultural da companhia em João Pessoa. Também tem expressiva carreira no cinema.

¹⁸⁶ Atriz, Soia Lira Neto é paraibana de Cajazeiras, nascida em 1962. Participa da fundação do Clube do Mickey e do posterior Grupo Terra e acompanha a fusão do coletivo com a Escola Piollin, em João Pessoa. No Piollin, integra todos os processos de montagem. No cinema, conquista grande projeção com a participação no longa-metragem *Central do Brasil*, de 1998.

¹⁸⁷ Ator e arte-educador, Servílio Gomes de Holanda nasceu em João Pessoa, capital da Paraíba, em 1969. Inicia sua atividade teatral trabalhando com o diretor e dramaturgo Eliézer Rolim, egresso do Grupo Terra. Com ele, participa das montagens de *Homens de Lua*, *Trinca mas não quebra* e *Anjos de Augusto*. Então, conhece Luiz Carlos Vasconcelos, que o convida para a montagem de *Vau da Sarapalha*, tendo mantido colaboração com o Piollin. Também dedicado ao cinema, tem no currículo mais de 15 participações em filmes.

em que o autor Ariano Suassuna, coadjuvado pelo diretor Clênio Wanderley, eram aplaudidos, sem que o elenco, com nomes como Luiz Mendonça, por exemplo, um dos principais responsáveis por aquela montagem, nem sequer fosse destacado. *Vau da Sarapalha* logo revelou sua vocação para a estrada. Estreia em março em João Pessoa e em julho seguinte já participa do XXIII Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, em São Paulo. A peça sai da mostra com surpreendentes oito prêmios, inclusive, o de melhor espetáculo. Então, Everaldo Pontes é também apontado como melhor ator, Servílio de Holanda como melhor ator coadjuvante e Soia Lira como melhor atriz coadjuvante.



Figura 28 Os atores Everaldo Pontes e Nanego Lira protagonizam o espetáculo *Vau da Sarapalha* do Grupo Piollin

Em agosto de 1992, *Vau da Sarapalha* vai a Brasília, onde mantém o ritmo de bons elogios da crítica e excelente recepção do público. Ali, entretanto, vive seu primeiro contratempo. A família de Guimarães Rosa, morto em 1967, decide rever a liberação do conto que balizava a adaptação do Piollin e cobrar, em dólares, os direitos autorais. A questão só se resolve com a interferência do jornalista e escritor Austregéliso de Athayde (1898-1993), pernambucano de Caruaru, então presidente da Academia Brasileira de Letras. Vencida a breve interdição, *Vau da Sarapalha* segue sua bem-sucedida caminhada pelo país, encerrando o ano

no Rio de Janeiro, onde é apontado como o melhor espetáculo do ano pelo crítico Armindo Blanco¹⁸⁸ (1927-1998), à época escrevendo para *O Dia*.

Logo no início do ano seguinte, nova temporada no Rio de Janeiro, sedimenta o lugar de *Vau da Sarapalha* no panorama do teatro nacional. Em texto publicado na edição de 1º de abril de 1993, em matéria de capa do segundo caderno de *O Globo*, Sidney Garambone¹⁸⁹ vai destacar: “Encoberto há algum tempo pelo predatório teatro de diretor e envolvido em encenações excessivamente estéticas, o trabalho do ator andava sumido dos palcos brasileiros. Porém, volta com força total na peça *Vau da Sarapalha*”. Em agosto, o Piollin leva a montagem a São Paulo e Sérgio de Carvalho¹⁹⁰, em texto de 27 de agosto, faz reflexão em linha muito semelhante para *O Estado de São Paulo*:

“A virtude do grupo Piollin foi não ter ‘adaptado’ nada, no sentido de uma apropriação grosseira do enredo. Em seu espetáculo, eles propõem uma poética rigorosamente cênica, constituída de um padrão corporal e de um padrão de interpretação vocal, dentro do qual os atores se colocam em constante movimento”.

Naquela mesma etapa da turnê, que ainda incluiria a cidade de Salvador, na Bahia, Nelson de Sá, à época crítico de teatro do jornal *Folha de São Paulo*, chama atenção, em material publicado também em 27 de agosto, para um aspecto muito particular de *Vau da Sarapalha*. O espetáculo, diz ele, integra um movimento de renovação do teatro popular no Brasil. Mais especificamente, de um teatro popular regionalista. Movimento que afirma ser apadrinhado, por assim dizer, por autores como o paraibano Ariano Suassuna e o pernambucano João Cabral de Melo Neto. Em entrevista ao jornal potiguar *O Poti*, em 21 de maio de 1995, Luiz Carlos Vasconcelos parece ter aceito tal tese e afirma: “Conseguimos universalizar o regional”. Nelson de Sá apresenta o trabalho do Piollin como um espelho fiel, sem vícios, sem partidarização, da cultura popular, em muito, alinhado às montagens de *Brincante*, de Antonio Nóbrega e *Auto da Paixão*, de Romero de Andrade Lima¹⁹¹.

¹⁸⁸ Jornalista e escritor, Armindo Blanco nasceu em Portugal, tendo passado a viver no Brasil ainda jovem. Trabalhou em *O Dia*, *A última hora* e *O Pasquim*, dentre outros jornais. Dirigiu o Departamento de Comunicação Social do Instituto Nacional de Artes Cênicas. Publicou livros sobre teatro, cinema, jornalismo e literatura.

¹⁸⁹ Jornalista e escritor, Sidney Miguel Garambone Pessoa nasceu no Rio de Janeiro em 1965. Trabalhou como repórter e editor nos cadernos de cultura dos jornais *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *O Dia*. Neste, passa a se dedicar ao jornalismo esportivo. Estreou na literatura, em 2000, com *O Caçador de Barangas*. Publicou ainda os livros *A Primeira Guerra Mundial e a Imprensa Brasileira* e o romance *Eu, Deus*.

¹⁹⁰ Diretor, dramaturgo e crítico de teatro, Sérgio Ricardo de Carvalho Santos nasceu em São Paulo em 1967. Em 1992, assina a dramaturgia de *Paraíso Perdido*, primeira montagem do diretor Antônio Araújo com o Teatro da Vertigem. Em seguida, funda a Companhia do Latão, que lança, em 1996, com *Ensaio para Danton*. Colabora, eventualmente, para jornais e revistas, como crítico ou ensaísta do universo das artes cênicas.

¹⁹¹ Artista plástico, Romero de Andrade Lima nasce no Recife em 1957. Aos 23 anos, inicia carreira profissional. A partir de 1988, como contraponto a sua criação individual, passa a integrar-se a diversas realizações coletivas no teatro e em produções audiovisuais. Estreia em 1991, como diretor de arte do espetáculo *Figural*, de Antonio Nóbrega. Naquele mesmo ano, como participante da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, concebe e dirige

Em outubro de 1993, *Vau da Sarapalha* estreia sua maratona de circulação internacional. Então, curiosamente, vai compor a programação do Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, na Espanha, justamente ao lado de Antonio Nóbrega. Responsável pela curadoria daquela edição da mostra, realizada desde 1985, o diretor e dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra, em declaração ao *Jornal do Brasil* de 11 de maio de 1993, aproxima os trabalhos do Piollin e Nóbrega pela complexidade e qualidade estética e pela impressionante presença de cena do ator. No exterior, a recepção aos paraibanos segue o tom elogioso e segue também a preocupação de localizar aquela produção na imensidão do Brasil.

Na Venezuela, por exemplo, quando integra o décimo Festival Internacional de Teatro de Caracas, em 1995, escreve Albor Rodrigues para o jornal *El Nacional* do dia 16 de abril: “Não é um grupo que vem do Rio de Janeiro ou São Paulo, polos de cultura desse país de território infinito. Vem, ao contrário, da região mais pobre e seca do Brasil: o ‘sertão’, concretamente da Paraíba, no Nordeste brasileiro. Ali, reside sua força e sua linguagem particular”. Dois dias depois, para *El Diálogo de Caracas*, Mônica Montañés, vai manter o mesmo entusiasmo. *Vau da Sarapalha*, para ela, surpreende pela extrema verdade dos atores em cena. Verdade esta que a leva a destacar: “Embora nunca se tenha estado no sertão brasileiro, não há dúvida alguma de que é assim mesmo”.

Impressão que, de certo modo, contradiz o argumento de Joshua Meyrowitz (1989, p. 326-8), para quem: “Toda experiência é local”. “Nós estamos sempre num lugar e este lugar está sempre conosco”, considera. O conjunto das reações ao longo do extraordinário percurso de *Vau da Sarapalha* nos seus mais de 15 anos em cartaz, tendo percorrido os mais diferentes estados do Brasil e passado por mais de 10 países, faz crer que algumas experiências vão carregar um localismo mais acentuado. Nesse sentido, *Vau da Sarapalha* representa uma continuidade, uma permanência, da plataforma defendida a partir do encontro de Hermilo Borba Filho com o Teatro do Estudante de Pernambuco na década de 1940. Vê-se, novamente, muito embora com o recurso de novos códigos e estratégias, um teatro que queria falar ao mundo sem deixar de falar ao Nordeste. Um teatro que não abria mão de ser nordestino.

Luiz Carlos Vasconcelos, desde o princípio, demonstrava ter consciência dessa força de pertença. Em entrevista a Mônica Montañés, por exemplo, ainda durante a temporada na Venezuela em 1995, ele atenta para o fato do que considera ser um “giro poético” do espetáculo.

O jardim fechado, um passeio poético-erótico por textos de autores como Federico García Lorca e Manuel Bandeira, sua primeira adaptação incursão de maior apelo cênico. Em 1992, novamente com Antonio Nóbrega, chama a atenção dirigindo, cenografando e criando os figurinos do espetáculo *Brincante*. Em 1993, dentro da galeria de Renato Magalhães Gouvêa, no Jardim Europa, lança *Auto da Paixão, Doze Cânticos de Amor e Morte*. Então, funda o Grupo Circo Branco, com quem realiza ocasionalmente outras montagens.

Vau da Sarapalha, em seu entendimento, se apropria dos elementos mais típicos, dos recortes mais específicos, na intenção de afirmar a universalidade que carregam. Luiz Carlos Vasconcelos, no entanto, deixa claro que ele, o Piollin e a montagem de *Vau da Sarapalha* tinham um lugar no mundo. São do Nordeste. É como se apresenta a Mônica Montañés. E diz mais: “O Nordeste tem uma cultura, uma tradição teatral muito forte. Fazemos festivais, temos teatros centenários, gente fazendo teatro até mesmo nos menores povoados”.

Silvana Garcia (1995, p. 39), sem enveredar por uma discussão sobre o chamado teatro do Nordeste, vai reconhecer nos nordestinos Grupo Piollin e *Vau da Sarapalha*, da nordestina Paraíba, o mérito de ter rompido, com uma projeção até ali inédita, a hegemonia dos principais centros do teatro brasileiro. Leia-se, Rio de Janeiro e São Paulo. Nunca um espetáculo, uma companhia e um conjunto de artistas do Nordeste haviam chegado tão longe e com tamanha aclamação. Silvana Garcia, no entanto, situa o que esse fato tem de extraordinário, com uma tradição com a qual, ocasionalmente, o teatro nordestino costuma romper os limites da região: “Em geral, são obras que surpreendem por seu vigor cênico e pela mescla de elementos da cultura popular que se conservam enraizados em suas tradições”. É o caso de *Vau da Sarapalha*.

4.3. Uma força que nunca seca

Vau da Sarapalha vai conduzir o teatro do Nordeste, naquilo que depende de projeção ao restante do país, ao século XXI. Algumas experiências, mesmo aquelas dadas por acabadas, se desdobram no tempo. Assim, é que, nos anos de 1960, o Teatro do Estudante de Pernambuco e o Teatro Popular do Nordeste vão ser aproximados. O mesmo podendo ser estendido ao Teatro Adolescente do Recife, que, por sua vez, ecoa no Teatro de Cultura Popular, que vai se prolongar nas criações de Luiz Mendonça, no Rio de Janeiro, e também de Tácito Borralho, no Maranhão. Cada novo Nordeste a entrar em cena, aviva um Nordeste anterior, sem o qual o mais recente não seria possível. Sem, por exemplo, o trabalho de João Augusto Azevedo em Salvador, sem a experiência do teatro de cordel desenvolvida com o Teatro dos Novos e também com o Teatro Livre da Bahia, seria outra a história do Grupo Imbuca, de Aracaju, Sergipe. A filiação não podia ser mais explícita. Basta dizer que a estreia do coletivo, em 1977, ainda com o nome de Grupo Aspectrus, se dá com o espetáculo *Teatro chamado cordel*, feito para ser apresentado nas ruas, tal como experimentou João Augusto Azevedo.

A narrativa do Imbuca vai autorizar diálogos com outros tantos coletivos do Nordeste. Como o Piollin, da Paraíba, o grupo viabiliza sua sede própria com a ocupação de um prédio público abandonado. Além disso, logo também vai entender como fundamental a estratégia de

conectar Aracaju com outras praças no Brasil e no exterior através das programações dos festivais. Já em 1986, faz sua primeira turnê internacional, participando do Festival Internacional de Teatro e Expressão Ibérica, realizado desde 1978 na cidade do Porto, Portugal. Dois anos mais tarde, o Imbuuçã agenda a estreia da montagem de *As irmãs tenebrosas*, novo diálogo com os folhetos de cordel e com a dramaturgia de João Augusto Azevedo, para o Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto, em São Paulo. Os sergipanos, entretanto, vão ter o mérito de inaugurar um novo espaço de expressão para o Nordeste.

Graças ao sucesso conquistado pela peça *Senhor do Labirinto*, de 1999, em que encenam a vida do também sergipano Arthur Bispo do Rosário¹⁹² (1909-1989), o Imbuuçã é convidado a integrar a montagem de *Além da Linha D'Água* em São Paulo. *Senhor do Labirinto* cumpre temporada no Rio de Janeiro em junho, com excelente repercussão de crítica e público. Dali, em setembro próximo, o coletivo desembarca na capital paulista para uma experiência nova no panorama do teatro do Nordeste. Em parceria com a atriz Marília Pêra¹⁹³ (1946-2015), o diretor Ivaldo Bertazzo¹⁹⁴ assina o espetáculo *Além da Linha D'Água*, montagem de grandes proporções, que incorporou todo o elenco do Imbuuçã, além de outros grupos de tradição nordestina, como o pernambucano Quinteto Violado, o Grupo de Aboiadores de Serrita, também de Pernambuco, e representantes do Movimento da Quixabeira, na Bahia. O espetáculo fica em cartaz uma única temporada. A produção, complexa demais, talvez, ajude a explicar o porquê. Mesmo assim, introduz uma possibilidade criativa que o teatro do Nordeste

¹⁹² Artista visual, Arthur Bispo do Rosário é sergipano da cidade de Japarutuba. Em 1925, muda-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha inicialmente na Marinha Brasileira e depois na companhia de eletricidade Light. Em 1938, após um delírio místico, apresenta-se a um mosteiro que o envia para o Hospital dos Alienados da Praia Vermelha. Diagnosticado como esquizofrênico-paranoico, é internado na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Entre 1940 e 1960, alterna os momentos no hospício e períodos em que exerce alguns ofícios em residências cariocas. No começo da década de 1960, trabalha na Clínica Pediátrica Amiu, onde vive em um quatinho no sótão. Ali, inicia seus trabalhos, realizando com materiais rudimentares diversas miniaturas, como de navios de guerra ou automóveis, e vários bordados. Em 1964, regressa à Colônia Juliano Moreira, onde permanece até a sua morte. Cria por volta de mil peças com objetos do cotidiano, como roupas e lençóis bordados. Em 1989, é fundada a Associação dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, que visa à preservação de sua obra. Sua produção está reunida no Museu Bispo do Rosário, localizado na antiga Colônia Juliano Moreira.

¹⁹³ Atriz e diretora, Marília Soares Pêra nasceu no Rio de Janeiro. Filha de atores, começa no teatro aos quatro anos, na companhia de Henriette Morineau. Dos 14 aos 21, faz carreira como bailarina, participando de musicais e revistas. Atua em *A Ópera dos Três Vinténs*, sob a direção de José Renato, em 1964. Em 1966, integra o elenco de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, com o Grupo Opinião. Em 1968, atua em *Roda Viva*, musical de Chico Buarque. Em 1973, protagoniza e produz a peça *Apareceu a Margarida*, do carioca Roberto Athayde, dirigida pelo cearense Aderbal Freire-Filho. Em 1978, estreia como diretora com a peça *A Menina e o Vento*, de Maria Clara Machado. Ao longo de sua carreira, participou de em 49 espetáculos de teatro, 29 produções para a televisão e 24 filmes.

¹⁹⁴ Bailarino e coreógrafo, Ivaldo Bertazzo nasceu em São Paulo em 1949. Aos 16 anos, inicia-se na dança. A princípio, com foco no balé clássico. Em 1975, cria a Escola do Movimento, onde desenvolve um método próprio de pesquisa e criação, se apropriando de experiências em diferentes vertentes da dança. Tem atuação permanente em ações de democratização da dança, fomentando projetos em regiões carentes do país. Soma mais de 40 produções ao longo de sua trajetória.

desconhecia. Era a primeira vez que todo um conjunto de artistas da região era incorporado a uma montagem profissional no centro da atividade teatral no Brasil.

A oportunidade de contracenar em São Paulo com uma artista como Marília Pêra representou para o Imbuuçã e para todo o teatro do Nordeste uma plataforma de visibilidade ímpar. Até aquele momento, a legitimação dessa cena se dava exclusivamente pela via dramaturgica. Desde as parcerias de Hermilo Borba Filho e Paschoal Carlos Magno e Ariano Suassuna e Cacilda Becker, ainda na década de 1950, o texto tinha se imposto como o único mecanismo de difusão desse projeto poético. A presença do Imbuuçã em *Além da Linha D'Água* vai chamar atenção para uma qualidade de interpretação, para uma expressividade cênica, do ator nordestino. Em 2000, nova montagem vai conquistar projeção nacional, reafirmando uma diferença, por assim dizer, do ator do Nordeste. É quando, já radicado no Rio de Janeiro, o diretor João Falcão¹⁹⁵ decide voltar a trabalhar no Recife e estreia *A Máquina*.



Figura 29 A atriz Marília Pêra, ao centro, com parte do elenco do Grupo Imbuuçã em cena da peça *Além da Linha D'Água*

¹⁹⁵ Autor e diretor, João Barreto Falcão Neto nasce no Recife em 1958. Depois de iniciar a carreira no Recife, onde escreve e dirige, entre outros, *Xilique Pebã Piriquito Xique*, de 1982, e *Um pequenino grão de areia*, de 1983, vai para o Rio de Janeiro na década de 1990 e estreia com o musical infantil *A ver estrelas*. No Rio de Janeiro, consolida parceria com o também pernambucano Guel Arraes, iniciando atividade na televisão. Juntos, vão adaptar e dirigir para o teatro *O Burguês Ridículo*. Com *A Dona da História*, peça de 1998, e *Uma Noite na Lua*, de 1999, ganha vários prêmios de dramaturgia. Depois de *A Máquina*, tem atividade irregular nos palcos, montando apenas *Cambaio*, em 2001, e *Mamãe não pode saber*, em 2002.

A peça vai se ancorar muito claramente em torno de uma ideia particular de Nordeste. João Falcão vai associar diferentes elementos para reforçar a demarcação desse lugar. Inspirada no romance de estreia de Adriana Falcão, carioca radicada em Pernambuco desde os 11 anos, ambientada na alegórica cidade de Nordestina, a montagem é apresentada pela primeira vez às margens do rio Capibaribe, num armazém do antigo porto, no Recife, com um elenco todo nordestino: os pernambucanos Felipe Koury, Gustavo Falcão e Karina Falcão e os baianos Lázaro Ramos e Wagner Moura, além de Vladimir Brichta, mineiro de nascimento, vivendo em Salvador desde os quatro anos de idade. Tudo isso junto, em cena, dilata o sotaque regional de uma forma extraordinária. Não há como não associar *A Máquina* ao Nordeste. E, como tal, o espetáculo vai ser recebido nacionalmente, circulando por diferentes estados.

Do Recife, onde estreia em janeiro, *A Máquina* cumpre agenda rápida, em seguida, em Curitiba, Belo Horizonte e Porto Alegre, ficando em cartaz em temporadas mais longas primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo. Na edição de 27 de janeiro de 2000, a *Folha de São Paulo* traz matéria sobre o espetáculo, apresentado como um momento de “volta às origens” do diretor João Falcão, que poderia, a princípio, lembrar a movimentação do paraibano Luiz Carlos Vasconcelos, à época da montagem de *Vau da Sarapalha*. Então, afirma o jornal: “Falcão decide olhar para o retrovisor”.



Figura 30 Vladimir Brichta, Karina Falcão, Gustavo Falcão, Lázaro Ramos, Wagner Moura e Felipe Koury em *A Máquina*

A principal diferença é que o pernambucano atraía olhares surpresos da imprensa especializada por interromper ali uma sequência de produções com atores consagrados no Rio de Janeiro, alinhando sucesso de público e de crítica, conquistando importantes prêmios, para se dedicar a produzir novamente no Recife, onde havia iniciado sua carreira, sendo que com um elenco jovem e desconhecido. Condição esta, que logo estaria superada. Rapidamente, boa parte desse elenco de jovens desconhecidos – todos, diga-se, já com alguma experiência no teatro – seria absorvida por destacadas produções do cinema nacional. Já em 2002, por exemplo, o baiano Lázaro Ramos vai protagonizar o longa-metragem *Madame Satã*, estreia no formato do cineasta cearense Karim Aïnouz.

Woyzeck, o brasileiro estreia em 2002 seguindo uma rota criativa em sentido inverso. Dessa vez, o chamado teatro do Nordeste vai entrar em cena Rio de Janeiro, como desfecho de uma proposta que vai lembrar o processo de *Além da Linha D'Água*, três anos antes. Novamente, vai repercutir bastante o fato de um coletivo da região integrar uma montagem fora de seu palco original. A diferença, nessa segunda experiência, é que o Grupo Piollin, da Paraíba, parece ter uma inserção na produção muito maior que o Imbuça teve anteriormente. A companhia, ainda em evidência pelo sucesso de *Vau da Sarapalha*, mesmo que apenas como estratégia de produção, assina o espetáculo, que chega a ser apresentado em dois formatos independentes. *Woyzeck, o brasileiro* e *Woyzeck desmembrado* reforçavam ainda mais a presença nordestina e paraibana em cena com a participação da atriz Marcélia Cartaxo, egressa do Grupo Terra, mas nunca formalmente ligada ao Piollin. Parceria do ator Matheus Nachtergaele¹⁹⁶ com a diretora Cibele Forjaz¹⁹⁷, o projeto reúne praticamente todo o elenco de *Vau da Sarapalha*. Soia Lira é a única exceção. Nas duas montagens, os paraibanos Nanego Lira, Everaldo Pontes e Servílio de Holanda vão ter grande projeção, demarcando naquela alegoria de Brasil uma presença muito nítida de Nordeste.

Em 1991, Matheus Nachtergaele e Cibele Forjaz haviam experimentado juntos um outro encontro com a dramaturgia do alemão Georg Büchner (1813-1837). Então, uma versão do mesmo *Woyzeck* foi apresentada numa grande instalação cenográfica dentro de um

¹⁹⁶ Ator, Matheus Nachtergaele nasce em São Paulo no ano de 1968. Em 1990, entra para a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Dois anos depois, passa a integrar o Teatro da Vertigem, integrando o elenco de *Paraíso Perdido*, espetáculo apresentado dentro da Igreja Santa Ifigênia. Em 1995, com a montagem de *O Livro de Jó*, outra encenação grandiosa do Teatro da Vertigem, agora no Hospital desativado Humberto Primo, ganha vários prêmios. Na sequência, em 1997, estreia no cinema com *O que é isso, companheiro?*, longa-metragem assinado pelo diretor carioca Bruno Barreto. Em 1998, estreia na televisão, no elenco da minissérie *Hilda Furacão*, da TV Globo.

¹⁹⁷ Diretora e iluminadora, Cibele Forjaz Simões nasce em São Paulo em 1966. Em sua formação, passa pelo Centro de Pesquisa Teatral e pelo curso de direção teatral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Seus primeiros trabalhos são realizados com o grupo Barca de Dionisos, do qual é uma das fundadoras. Projeta-se como encenadora com *A Paixão Segundo GH*, inspirado na obra de Clarice Lispector, em 1989.

estacionamento na rua Augusta, na região central de São Paulo. Passados 11 anos, o reencontro mantém as proporções daquele primeiro momento. Agora, porém, Cibele Forjaz interfere mais acentuadamente na dramaturgia, concentrando toda a trama no cotidiano de uma olaria, a Olaria Brasil. Imersos na lama, os homens desdobram-se em atividades, rivalizando com a agilidade das máquinas para o bem da produção. Num local onde impera o desemprego, os trabalhadores vão ao limite por pratos de comida e salários de fome. Eis o panorama de brasilidade. *Woyzeck desmembrado* reunia o mesmo elenco numa experiência que abria mão dos suntuosos recursos cenográficos de *Woyzeck, o brasileiro* para se concentrar no jogo de interpretação dos atores. As cenas da peça inacabada de Georg Büchner eram apresentadas de forma aleatória, sendo, então, selecionadas à sorte, numa roleta de bingo.

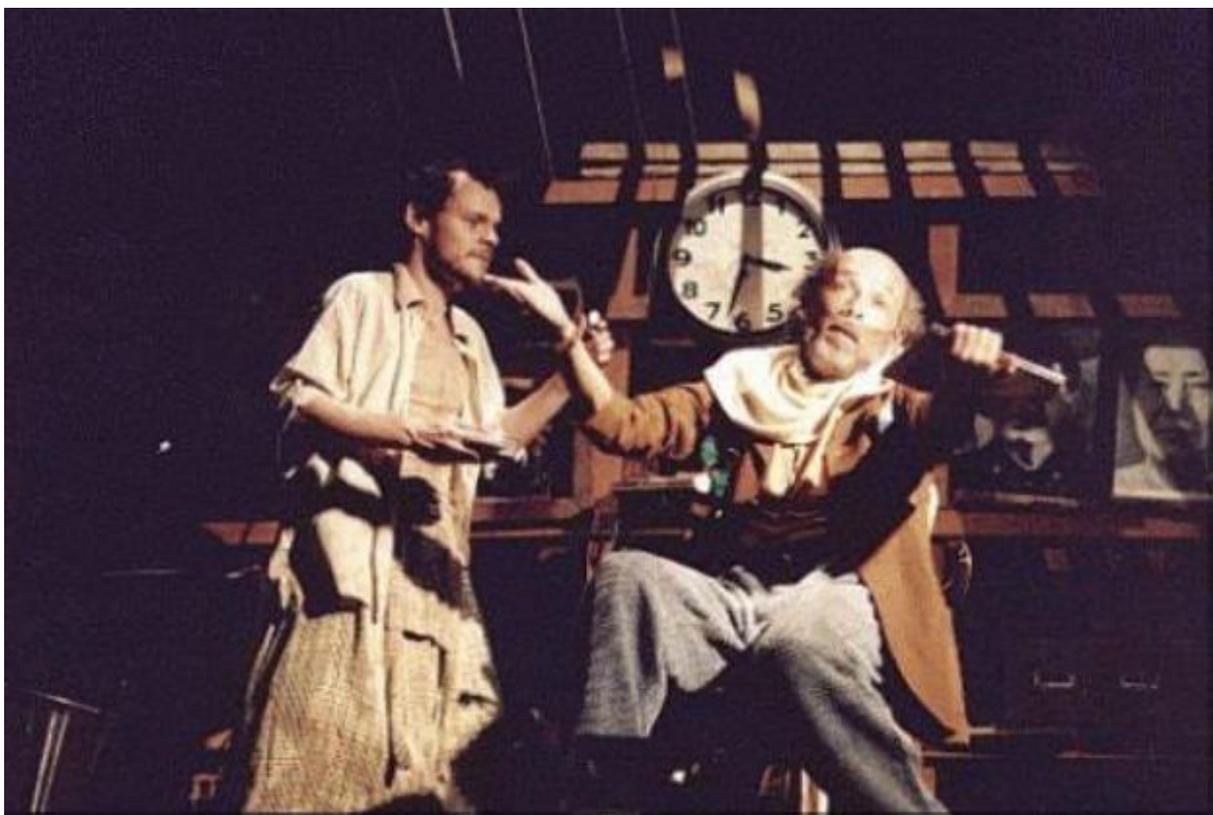


Figura 31 Matheus Nachtergaele e o ator paraibano Everaldo Pontes em cena do espetáculo *Woyzeck, o brasileiro*

Woyzeck, o brasileiro e *Woyzeck desmembrado* não chegam a se vincular ao chamado teatro do Nordeste. No entanto, acentuam o lugar do Grupo Piollin como referência da cena da região. Sobretudo, quando fora de seus limites. Nos palcos, o Piollin não só representa como fala pelo Nordeste. Em 2004, a estreia de *Agreste*, espetáculo da Companhia Razões Inversas,

de São Paulo, vai aproximar o Nordeste da criação do pernambucano Newton Moreno¹⁹⁸. Com Moreno, o Nordeste voltaria a envergar uma produção dramatúrgica de destaque nacional. Voltaria, também, a encontrar no texto, na palavra escrita, um importante repositório. Depois de um conjunto de textos em que discutia questões ligada ao universo homossexual, dentre os quais sobressai a peça curta *Dentro*, encenada em 2002, o autor inicia um diálogo afetivo com suas origens e memórias que resultam no desenvolvimento de *Agreste*, aproximando referências homoeróticas e regionais, *Assombrações do Recife Velho*, de 2005, *As Centenárias*, de 2007, definidas pelo próprio Newton Moreno (2011, p. 15) como “peças alimentadas pelo teatro do povo do Nordeste”. Some-se a esse repertório ainda os textos de *Memória da cana*, de 2009, e *Maria do Caritó*, de 2010.

Com uma atividade tímida como ator enquanto vivia no Recife e tendo começado a escrever para teatro depois de radicado em São Paulo, Newton Moreno compreende o Nordeste como um dos principais motores de sua dramaturgia. Em entrevista ao *Jornal do Commercio*, de Recife, publicada na edição de 21 de setembro de 2014, ele observa:

De alguma forma, aproximo o tema, a ideia, a fábula de algo na minha trajetória. [...] Sei que parte do que me move como artista deve muito ao artista e homem do Nordeste, especialmente do interior e capital pernambucanas. Sinto urgência em dar-lhes voz. E uma das demandas, das lacunas sociais mais relevantes de nosso País, ainda é o homem do campo. Servir de alguma forma como seu arauto me encanta. [...] Também não seria possível escrever como escrevo se não fosse do Recife. Sei de minhas influências, respeito-as, peço a bênção. [...] Recife é minha matéria-prima primordial. A prosódia e o imaginário popular e a prosa literária são riquíssimos.

No panorama dramatúrgico de Newton Moreno, *Agreste* cumpre importante papel simbólico. Com o texto, o Nordeste passa a ter mais visibilidade e dizibilidade em sua obra. Ali, bem verdade, ainda associado a temas que demarcam a gênese de sua escrita. *Agreste*, no entanto, não é um experimento homossexual. É um ato poético de desconstrução, no qual a temática da homossexualidade, inserida como pretexto para tratar a intolerância, funciona como o eixo principal. Na peça, Newton Moreno flagra a vida de um casal comum de lavradores no sertão nordestino. O inusitado fica por conta do fato de que, já Maria viúva, durante os preparativos do enterro de Etevaldo, é que os habitantes do lugarejo, e também ela, acabam por descobrir que ele não era um homem. A reação do povo contra o episódio revela um preconceito extremo. Logo quando estreia, *Agreste* recebe da Associação Paulista de Críticos de Artes os

¹⁹⁸ Autor, diretor e ator, Newton Fábio Cavalcanti Moreno nasce no Recife em 1968. No início da década de 1990, trabalhando ainda no ramo da hotelaria, muda-se para São Paulo. Lá, aproxima-se mais do teatro. Ator formado pela Universidade Estadual de Campinas, tem mestrado e doutorado pela Universidade de São Paulo. Em 2000, funda a companhia Os Fofos Encenam. Em 2001, tem sua primeira peça, *Deus sabia de tudo... e não fez nada*, lida publicamente. Em 2005, é selecionado para o programa de fomento do The Royal Court Theatre, em Londres.

prêmios de melhor espetáculo e o de melhor autor. Também em 2004, Newton Moreno ganha o Prêmio Shell¹⁹⁹ pelo texto. Os prêmios e a repercussão da montagem garantem uma temporada longa e bem-sucedida em diferentes salas e cidades do país.



Figura 32 João Carlos Andreazza e Paulo Marcello se revezam em cena na primeira montagem de *Agreste* em 2004

Newton Moreno (2011, p. 15) define *Agreste* como um “grande movimento de retorno regido pela memória”. Ele explica que aquele novo projeto de dramaturgia, iniciado em 2004, decorre como que de um processo de reorganização de fontes, necessárias para que, como artista, ele reconfigurasse suas próprias origens. Em *Agreste*, por exemplo, Moreno diz resgatar as lembranças dos contadores de história que conviveu em sua mais tenra infância pernambucana. Daí, do convívio com esses sábios, que, como diz, perpetuam e organizam o passado, ele atribui o tom épico da narrativa. Maria e Etevaldo existem tão somente enquanto se contam. Nessa jornada de retorno a um Nordeste mais simbólico que geográfico, ele ainda vai se deparar e depurar outro tema muito recorrente no imaginário popular da região: a morte.

¹⁹⁹ Premiação patrocinada pela empresa petrolífera anglo-holandesa Shell. Tradicional patrocinadora do Festival de Música Popular Brasileira da década de 1960, a Shell cria, em 1981, um projeto específico para destacar os artistas da música. Em 1988, o Prêmio Shell também passa a selecionar espetáculos de teatro, destacando, ano a ano, os artistas de melhor desempenho nas temporadas teatrais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Com a mesma lógica de diversão e picardia que Ariano Suassuna retrata o encontro do nordestino com a inexorabilidade da finitude no emblemático *Auto da Compadecida*, Newton Moreno elabora *As Centenárias*, peça de encomenda feita para as atrizes Marieta Severo²⁰⁰ e Andréa Beltrão²⁰¹. O texto, com o qual o pernambucano ganhou consecutivamente o Prêmio Shell de melhor autor do ano, foi o primeiro de escritor brasileiro encenado pela dupla no recém-inaugurado Teatro Poeira²⁰², no Rio de Janeiro. *As Centenárias* acompanha a história de amizade de duas tradicionais carpideiras do interior do Nordeste, em meio às desventuras para enganar a morte. Zaninha e Socorro, conforme Newton Moreno (2011, p. 19), foram pinçadas da mística região do Cariri, extremo do Ceará com o seu Pernambuco: “Terra de romeiros, de beatas, de procissões, de milagres do insondável”.

Agreste e *As Centenárias* decorrem do que Newton Moreno tem por nostalgia das origens e elogio ao universo popular do Nordeste. Em *Assombrações do Recife Velho*, peça que ele escreve e dirige para o elenco de Os Fofos Encenam, grupo que ele ajuda a fundar em São Paulo no ano 2000, ele mantém seu interesse pelo recorte da morte, revisitando os fantasmas que o povo elegeu para temer. A diferença fundamental entre os três textos e suas decorrentes montagens é que *Assombrações do Recife Velho* não tem inspiração num Nordeste imaginário. O texto, livre adaptação do livro homônimo de Gilberto Freyre, publicado originalmente em 1955, abarca uma realidade muito específica e objetiva de Nordeste. *Assombrações do Recife Velho* é uma fábula sobrenatural recifense e, mesmo trabalhando esse mote em São Paulo, Newton Moreno não abre mão de tratar esse universo com precisão.

Newton Moreno (2011, p. 72) descreve a capital pernambucana como uma terra de revoluções e assombrações e lembra que a cartografia da cidade demarca diferentes vínculos com o sobrenatural. Recife, destaca, tem a rua do Encantamento, a rua dos Sete Pecados Mortais. Recife tem o bairro dos Aflitos, o bairro da Encruzilhada. No livro, Gilberto Freyre

²⁰⁰ Atriz, Marieta Severo da Costa nasceu no Rio de Janeiro em 1946. Em 1965, inicia-se no teatro nos cursos regulares de O Tablado. Três anos mais tarde, ela destaca em *Roda Viva*, de Chico Buarque, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Em 1979, protagoniza *No Natal a gente vem te buscar*, do dramaturgo paulista Naum Alves de Souza (1942-2016), recebendo os prêmios Molière e Mambembe do ano. Em 1989, consagra-se como a melhor atriz do ano, recebendo os prêmios Molière, Shell e Mambembe pelo desempenho em *A Estrela do Lar*, do também paulista Mauro Rasi (1949-2003). Então, firma parceria com Andréa Beltrão, com quem inaugura posteriormente o Teatro Poeira. Em *A dona da história*, peça de 1998 do pernambucano João Falcão, volta a dividir cena com Andréa Beltrão. Alterna-se com grande desenvoltura entre o teatro, cinema e televisão.

²⁰¹ Atriz, Andréa Vianna Beltrão é carioca, nascida em 1963. É egressa dos cursos de O Tablado. No início da década de 1980, participa dos grupos Arco da Velha e Manhas e Manias. Estreia no teatro adulto com a montagem de *O beijo no asfalto*, em 1984, com o qual o Grupo Pessoal do Cabaré encerrou suas atividades. Nessa mesma época, estreia na televisão. Em 1989, destaca-se em *A Estrela do Lar*. Tem atuado constantemente no cinema.

²⁰² Localizado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, o Teatro Poeira foi inaugurado em 2005, numa casa restaurada do início do século XX, contando originalmente com uma sala em formato arena, com capacidade para 160 espectadores. Atualmente, conta com duas salas, desenvolvendo programas de estudos, criação e pesquisa.

evoca fantasmas como forma de aguçar um entendimento para a formação da nação. Ou da região. Na peça, Newton Moreno promove um olhar sobre a construção desse imaginário, um imaginário que tem como pernambucano, como nordestino. Mais que o reencontro de Moreno com a cidade em que nasceu e viveu, *Assombrações do Recife Velho* é o encontro do dramaturgo com um dos principais intérpretes daquele lugar. “Gilberto Freyre escreve como quem traça sua própria autobiografia. Sua casa-grande é sua memória. Nada lhe escapa na sua busca deste tempo”, observa Newton Moreno (2011, p. 74).

Memória da cana, produção seguinte de Os Fofos Encenam, exacerba o passado nordestino de Newton Moreno, aproximando dois conterrâneos do artista: o dramaturgo Nelson Rodrigues, reconduzido a sua terra natal, de onde saíra aos quatro anos, e novamente o sociólogo Gilberto Freyre. O espetáculo propõe uma leitura da peça *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues – escrita em 1945 e encenada pela primeira vez apenas 22 anos depois, censurada por longas duas décadas, tendo em vista a delicadeza do tema central de sua narrativa, o incesto – a partir do clássico *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. No processo de montagem de *Memória da cana*, Newton Moreno, também responsável pela direção, opta por trabalhar exclusivamente com atores com algum vínculo pessoal ou familiar com o Nordeste. A criação de Moreno se ancora na tese de Sábado Magaldi (1987, p. 170), para quem, não fosse Nelson originário do Recife, jamais teria escrito *Álbum de família*.

Para Newton Moreno (2011, p. 138) o diálogo entre Nelson Rodrigues e Gilberto Freyre não se restringe à genealogia pernambucana. Suas obras, pontua o dramaturgo, estão fortemente ligadas na medida em que Freyre aponta as bases de formação e sustentação da família patriarcal brasileira e Nelson sugere a implosão deste modelo. Mais sofisticada das experiências de Newton Moreno em revisitar teatralmente suas origens, *Memória da cana* seguiu trajetória semelhante a de *Assombrações do Recife Velho*, casando uma temporada bastante elogiada pela crítica em São Paulo com a participação em diferentes festivais Brasil afora. Com a comédia *Maria do Caritó*, nova peça de encomenda, dessa vez a pedido da atriz Lília Cabral²⁰³, Newton Moreno arremata um ciclo de dramaturgias que evidencia o Nordeste, num momento de grande popularidade. A peça, publicada em livro juntamente com o texto de *As Centenárias* pela

²⁰³ Atriz, Lília Cabral Bertolli Figueiredo nasceu em São Paulo, capital, em 1957. É formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Em 1981, faz sua estreia na televisão, inicialmente ligada a TV Bandeirantes, transferindo em seguida para a Globo. Em 1983, destaca-se no elenco de *Feliz Ano Velho*, com direção do paulista Paulo Betti. Entre 2005 e 2009, cumpre temporada nos palcos com *Divã*, inspirada na obra da escritora gaúcha Martha Medeiros, depois adaptado também para o cinema. Em 2010, estreia o espetáculo *Maria do Caritó* no Rio de Janeiro.

editora Terceiro Nome em 2009, fica em cartaz por cinco anos, contabilizando recordes de indicações a diferentes prêmios e um público superior a 100 espectadores em todo o país.

A projeção do cearense Marcos Barbosa²⁰⁴ dentro e fora do Nordeste, dentro e fora do Brasil, vai consolidar o movimento fortalecido pelo pernambucano Newton Moreno, no sentido de afirmar uma nova geração de autores comprometidos com uma temática regional. Já em 2000, com *Braseiro*, Marcos Barbosa situa o Nordeste como uma de suas principais referências. O texto, traduzido para o inglês em 2002, foi lido no evento New Plays from Brazil, no Royal Court Theatre, de Londres, na Inglaterra, o mais tradicional teatro europeu de fomento à dramaturgia contemporânea, fundado em 1870 e voltado para novos autores desde 1956. Dois anos depois, o Royal Court seleciona duas peças do cearense para encenar. *Quase nada*, sobre um casal de classe média que assassina uma criança em um farol e finge que nada aconteceu, e *À mesa*, flagrante de um caso de pedofilia que atravessa toda uma geração de meninos, têm direção de Roxana Silbert, argentina radicada na Inglaterra.

Nacionalmente, Marcos Barbosa vai conquistar maior destaque para sua dramaturgia com o drama histórico *Auto de Angicos*. A peça, que desnuda a intimidade de Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, e Maria de Déa, a Maria Bonita, na exata hora que antecede o assassinato dos dois pelas forças do governo, na madrugada do dia 28 de julho de 1938, numa fazenda cravada entre Alagoas e Sergipe, foi encenada no Rio de Janeiro, em 2007, pelo veterano diretor Amir Haddad. Quatro anos mais tarde, quando estreia a versão carioca, a repercussão recai particularmente sobre o elenco, formado por Adriana Esteves²⁰⁵ e Marcos Palmeira²⁰⁶, artistas com grande atividade na televisão e no cinema, que, então, passavam a se dedicar também ao teatro. O espetáculo é bem recebido pela crítica e pelo público nas temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo e cumpre longa agenda no circuito dos festivais. Com o texto, Marcos Barbosa

²⁰⁴ Autor, dramaturgo e roteirista, Marcos Barbosa de Albuquerque nasceu em Fortaleza em 1977. Já formado em Engenharia Civil, aproxima-se da dramaturgia nos cursos oferecidos pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, em 2000. Dessa sua fase inicial, destacam-se o infantil *Tititi Popopó*, além dos textos *Os Sinos* e *Braseiro*. Em 2002, já radicado em Salvador, é selecionado para o programa de residência internacional do Royal Court Theatre, de Londres. No mesmo teatro, teve encenados, em 2004, dois de seus textos: *Quase nada* e *À mesa*. Conclui mestrado e doutorado na Universidade Federal da Bahia, instituição da qual foi também professor, antes de radicar-se em São Paulo. É ainda autor das peças *Auto de Angicos*, *Curral Grande* e *Avental todo sujo de ovo*.

²⁰⁵ Atriz, Adriana Esteves Agostinho nasce no Rio de Janeiro em 1969. Ainda criança, inicia-se no balé clássico. Na adolescência, abandona os palcos para seguir carreira como modelo fotográfico. Formada em Publicidade e Propaganda, estreia na televisão como apresentadora do programa *Evidências*, na TV Bandeirantes. Em 1988, faz sua estreia em telenovelas, já na TV Globo. Contabiliza 40 trabalhos na televisão e 10 no cinema. No teatro, destaca-se em 1994 com a montagem de *A Falecida*, peça de Nelson Rodrigues, em São Paulo, com direção do mineiro Gabriel Vilella.

²⁰⁶ Ator, Marcos Palmeira Paula nasceu no Rio de Janeiro em 1963. Filho do cineasta cearense Zelito Viana, estreia ainda criança no cinema, numa participação no longa-metragem *Copacabana me engana*, do diretor paulista Antônio Carlos da Fontoura. Em 1983, forma-se pela Casa de Artes das Laranjeiras. Em sua carreira, tem se dedicado mais ao cinema e a televisão, contando com cerca de 80 produções audiovisuais no currículo.

demarca um viés criativo que vai explorar o Nordeste naquilo que ele tem de histórico. Com o título de *Lampião e Maria Bonita*, o texto *Auto de Angicos*, entretanto, é montado originalmente em 2003, em Salvador, com direção de Elisa Mendes²⁰⁷, já com grande aceitação, passando por festivais regionais e cumprindo ainda temporada no Rio de Janeiro.

O encontro de Amir Haddad com o teatro e com o Nordeste de Marcos Barbosa coincide com o momento de particular interesse pelos temas regionais. Haddad estreia sua versão de o *Auto de Angicos* no Rio de Janeiro imediatamente após, em São Paulo, José Celso Martinez Corrêa²⁰⁸ e o Teatro Oficina encerrarem a montagem do quinto fragmento da adaptação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e Antunes Filho, também na capital paulista, com o Centro de Pesquisa Teatral, levar aos palcos *A Pedra do Reino*, inspirado na obra de Ariano Suassuna. Formado pelas peças *A Terra*, de 2002, *O Homem: do pré-homem à revolta e O Homem II: da revolta ao trans-homem*, de 2003, *A Luta I: 1ª, 2ª e 3ª Expedições*, de 2005, e *A Luta II: 4ª Expedição*, de 2006, *Os Sertões* se estende por mais de 30 horas de encenação, com cada um dos cinco espetáculos tendo, em média, cinco horas de duração, reunindo um grupo de mais de 100 artistas e técnicos.

Sílvia Fernandes (2013, p. 335) compara *A Pedra do Reino*, em linguagem e estrutura, ao impacto conseguido por Antunes Filho com a montagem de *Macunaíma*, em 1978. Para ela, o espetáculo representa a possibilidade de resgate da utopia e da epopeia da brasilidade, tão cara ao encenador. É importante destacar que Antunes Filho reacende essa dimensão em sua criação em diálogo com o tom memorialista, o humor e as reviravoltas de fabulação de Ariano Suassuna e seu Nordeste. Sobre *Os Sertões*, a mesma Sílvia Fernandes (2013, p. 352) vai considerar a criação de José Celso Martinez Corrêa como marco do que tem por “ativismo crítico” do fenômeno teatral, em que o teatro, projetando analogias, associando o histórico ao

²⁰⁷ Diretora, professora e produtora cultural, Elisa Mendes Oliveira Santos nasce em 1970 em Salvador. Filha do cenógrafo e diretor de teatro Edlo Oliveira e da dramaturga Cleise Mendes, faz sua estreia no teatro em 1977, apresentando a peça *Os Saltimbancos* com o Grupo Tato. Quatro anos depois, participa da primeira montagem da Companhia de Teatro da Universidade Federal da Bahia, com a encenação de *Seis personagens à procura de um autor*, do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Entre 1990 e 1994, cursa interpretação na Escola de Teatro da UFBA. Sua primeira direção foi *Flor do Lodo*, de 1997. Entre suas principais direções estão os espetáculos: *A vida de Galileu*, de 2001, *As lágrimas amargas de Petra Von Kant*, de 2003, e *Joana D'Arc*, de 2009.

²⁰⁸ Diretor, ator e autor, José Celso Martinez Corrêa nasceu em Araraquara, interior de São Paulo, em 1937. Estudante de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo, integra o grupo fundador do Teatro Oficina, contraponto ao Teatro Brasileiro de Comédia, mais alinhado com a plataforma nacionalista do Teatro de Arena. Seus primeiros textos, *Vento forte para papagaio subir*, de 1958, e *A Incubadeira*, de 1959, são montados pela equipe sob a direção de Amir Haddad. Em 1961, o Teatro Oficina inaugura a sua fase profissional e sua casa de espetáculos, alugada e reformada na rua Jaceguai, no centro de São Paulo. Em 1967, após um incêndio no Teatro Oficina e sua reformulação à italiana, abre-se para o diretor uma nova perspectiva estética e teatral: a antológica montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Em 1974, depois de protagonizar vários enfrentamentos com o governo dos militares, é exilado do Brasil. Ao regressar, em 1978, reacende o Teatro Oficina, agora sob o nome Uzyna Uzona.

contemporâneo, vai assumir amplas discussões culturais e sociais. O projeto de encenação decorrente da escolha do célebre livro de Euclides da Cunha, segundo ela, atualiza a saga e a luta dos sertanejos de Canudos, a opressão que sofreu aquele povo, sob liderança do beato cearense Antônio Conselheiro, das forças do exército que agiam em nome da ordem republicana, em vários outros movimentos recentes. O ciclo de *Os Sertões*, segundo considera Sílvia Fernandes, define a expansão do teatro em todos os sentidos: espaciais, contextuais e de inclusão de protagonistas tradicionalmente alijados da cena.

Com a produção ainda incompleta, o Teatro Oficina se apresenta, em 2004, no Festival de Recklinghausen, na Alemanha, um dos mais antigos festivais de teatro da Europa, celebrado como uma das primeiras e mais expressivas manifestações culturais do pós-guerra, tendo sido criado em 1946. A viagem mais importante de *Os Sertões*, no entanto, seria aquela que conduziria o conjunto de peças ao cenário original da sua trama. José Celso Martinez Corrêa, desde o princípio, parecia compreender que a narrativa de Euclides da Cunha retratava lugares e tipos muito específicos. Sem o Nordeste, endossa o diretor, nada daquilo seria possível. Fazia parte do “ativismo crítico” da montagem, pois, chamar atenção para as condições atuais do povo da região. José Celso não se irmana a Euclides da Cunha para falar de um Nordeste embrionário de fins do século XIX, mas, sim, de um Nordeste contemporâneo, no qual questões como a concentração de terra se mantinham absolutamente atuais.

Assim, em agosto de 2007, o grupo deixa o tradicional endereço da Rua Jaceguai, em São Paulo, e inicia temporada em Salvador. Na sequência, é a vez do Recife receber a réplica do teatro-pista projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi no início da década de 1990. Em novembro, a cidade de Quixeramobim, no interior do Ceará, distante de Fortaleza cerca de 200 quilômetros, terra natal de Antônio Conselheiro, recebe as apresentações, que vão se arrematar na terceira Canudos, na Bahia, 375 quilômetros distante da capital, repositório do drama que o Oficina fazia migrar das páginas às cenas. A caravana *Os Sertões* cruza os planos da geografia, da história e da memória nordestina, promovendo uma experiência ímpar. Ao excursionar pela região, o Oficina aguçava olhares não só para o Nordeste que ocupava o plano da criação, mas, sobretudo, o Nordeste real. *Os Sertões* aproxima tempos e Nordestes. É, como afirma José Celso Martinez Corrêa, em reportagem do jornal *Diário do Nordeste*, na edição de 30 de julho de 2007, durante as articulações para incluir Quixeramobim no circuito: “O Ceará não pode esquecer Antônio Conselheiro. O Ceará é sertão e Conselheiro também. Levar *Os Sertões* à cidade onde ele nasceu é valorizar o povo do Ceará. Conselheiro, um cearense como outro qualquer, foi um visionário, uma figura importantíssima para o Brasil e comentada em todo o mundo por seu espírito libertário”.



Figura 33 Réplica do Teatro Oficina foi desenvolvida para a circulação de *Os Sertões* pelo interior do Nordeste em 2007

Cleise Mendes (2011, p. 45), coautora de *Canudos – A guerra do sem fim*, peça encenada em Salvador, em 1993, com direção de Paulo Dourado²⁰⁹, considera a epopeia trágica vivida por Antônio Conselheiro e seus seguidores no interior da Bahia “a maior das histórias que tecem a nossa história”, antecipando argumentos que José Celso Martinez Corrêa endossaria uma década mais tarde. *Canudos – A guerra do sem fim*, protagonizada pelo ator Carlos Petrovich²¹⁰ (1936-2005), merece destaque no panorama do recente teatro baiano pelo excelente diálogo que estabeleceu com o público, reunindo, em suas apresentações na Concha Acústica do Teatro

²⁰⁹ Diretor teatral, professor, roteirista, cenógrafo, dramaturgo e diretor musical, Paulo Lauro Nascimento Dourado nasceu em Salvador em 1955. Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia, assumiu a direção da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA entre 1984 e 1988, quando promoveu a separação entre as escolas de Teatro, Dança e Música, e se tornou diretor da primeira. Fundou e dirigiu os três primeiros Cursos Livres de Teatro do Teatro Castro Alves. Com mais de 40 anos de serviços dedicados à educação e às artes cênicas, conta com espetáculos de grande repercussão no currículo: *A Conspiração dos Alfaiates*, de 1992, *Canudos - A guerra do sem fim*, de 1993, *Lídia de Oxum*, de 1995, *Rei Brasil*, de 2000, e *Búzios*, de 2011.

²¹⁰ Ator e arte-educador, Carlos Petrovich nasceu em Natal, no Rio Grande do Norte, e fez carreira em Salvador. Foi aluno da primeira turma da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e, a partir de 1972, passou a atuar como professor da mesma instituição. Na mesma época, assumiu a direção do Teatro Castro Alves. Encarnou personagens marcantes tanto no teatro quanto no cinema.

Castro Alves, mais de 30 mil espectadores. Cleise Mendes especula as razões que justificam tamanho interesse e conclui que o drama de Canudos, um “trauma fundador”, atrai por ser um episódio que continua a assombrar. Canudos é um emaranhado de relatos, segundo ela, instalado numa fronteira movediça entre o histórico, “aquilo que aconteceu”, e o poético, “o que poderia ter acontecido”, um mar de significados que invadem a pouca terra firme do entendimento da vida brasileira. Assim, sustenta Cleise Mendes, o episódio que ameaçou a República recém-nascida consegue se fazer continuamente atual.

Fundado em 1993, em Natal, Rio Grande do Norte, o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare ocupa espaço bastante significativo na trama recente que afirma e projeta o teatro do Nordeste, justamente por alinhar os tipos e temas da região a referências externas as mais variadas. O Nordeste da companhia potiguar abarca o mundo. Em 2010, por exemplo, em mais um encontro com a obra do inglês William Shakespeare – de quem o grupo já havia montado as peças *Sonhos de uma noite de verão*, em 1993, *Noite de Reis*, em 1994, *A Megera Domada*, em 1996, e *Muito barulho por nada*, em 2003 – o elenco vai unir a violenta saga de Ricardo III, considerado o mais truculento protagonista shakespereano, ao universo mítico de um Nordeste tão ou mais violento quanto, com seus cangaceiros e volantes e seus coronéis a quem ninguém ousa afrontar. Encenada pela primeira vez entre 1592 e 1593, tendo como pano-de-fundo a Guerra das Rosas, conflito sucessório pelo trono da Inglaterra ocorrido entre 1455 e 1485, *Ricardo III* se converte, então, em *Sua Incelença, Ricardo III*, com direção do mineiro Gabriel Villela²¹¹, encerrando um longo processo de pesquisa, assentado, desta vez, não mais na capital, mas, sim, no interior do Rio Grande do Norte.

A cidade de Acari, na região do sertão do Seridó, serviu de inspiração para a construção do espetáculo, que se pautou pela aproximação e mistura de várias Inglaterras, desde o século XV aos tempos mais atuais, com o Nordeste inventado no correr do século XX, se permitindo verter personagens Elisabetanos em cangaceiros. Em cena, o Clowns de Shakespeare borra fronteiras. Na trilha, sobressaem diálogos inusitados, com destaque para a mistura do rock da banda Queen, fundada em 1970, com o baião de Luiz Gonzaga. O figurino também vai demarcar colorido local, graças às peças especialmente desenvolvidas pelo artesão Shicó do Mamulengo, potiguar do município de Assu, que explorou couro, cipó e outros materiais típicos

²¹¹ Diretor, cenógrafo e figurinista, Antônio Gabriel Santana Villela nasce em Carmo do Rio Claro, Minas Gerais, em 1958. Formado como diretor teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, estreia, em 1989, com o espetáculo *Você vai ver o que você vai ver*, do francês Raymond Queneau (1903-1976). Ainda em 1989, cria o espetáculo *Relações Perigosas* para a veterana atriz Ruth Escobar. No ano seguinte, dirige *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca (1600-1681), mais importante trabalho no teatro da atriz Regina Duarte. A partir de 1992, inicia uma profícua relação com o grupo mineiro Galpão, encenando uma adaptação para a rua de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

do Nordeste. *Sua Incelença, Ricardo III* faz sua primeira apresentação em novembro de 2010 em Natal, já com estreia nacional acertada. Em março de 2011, como espetáculo convidado, a montagem abriria a vigésima edição do Festival de Teatro de Curitiba, no Paraná, inaugurando uma maratona que incluiria, naquele mesmo ano, participações em mostras em São José do Rio Preto, São Paulo, Brasília, Porto Alegre, Londrina, também no Paraná, Rio de Janeiro, Salvador e Goiânia. Já em 2012, a peça entraria para o circuito internacional com a participação do Clowns de Shakespeare no Festival Santiago a Mil, no Chile.



Figura 34 *Sua Incelença, Ricardo III* contou com orientação dramática de Marcos Barbosa e direção de Gabriel Villela

Com *Sua Incelença, Ricardo III*, espetáculo que contou com orientação dramática do cearense Marcos Barbosa, o Clowns de Shakespeare consolida uma nova plataforma de trabalho para o grupo. A companhia, responsável por, em plena década de 1990, experimentar as primeiras temporadas de caráter continuado no teatro potiguar, assume uma posição de referência na cena do Rio Grande do Norte e, por extensão, também contribui para redimensionar o lugar do Nordeste no panorama nacional, contabilizando apresentações em mais de 80 de cidades em todo o país, passando, registre-se, por 24 das 26 capitais de estado, e ainda pelo Distrito Federal. Além disso, atravessa as fronteiras do Brasil, levando seus espetáculos para Portugal, Espanha, Chile, Equador, Uruguai. Novamente, o que se percebe é

uma projeção que reedita a experiência de uma encenação de grande vigor cênico ancorada em valores ligados a um repertório do universo tradicional popular do Nordeste, afirmada pela capacidade de, a um só tempo, ser um teatro facilmente localizado, que, entretanto, ao dar conta de poucos, consegue se comunicar com muitos. Sempre que o teatro do Nordeste falou ao Brasil, tratou, a seu modo, de falar do próprio Nordeste. Com os anos, é fato que o teatro, enquanto linguagem, incorporou diferentes possibilidades. Aquilo que autoriza a pensar e visualizar um teatro do Nordeste, porém, ousou poucas variações. É uma experiência que se atualiza, mas pouco muda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS]

Bem mais que um teatro arbitrário

“*Eu vi o mundo... ele começava no Recife*”.

Cícero Dias

Em 1961, num poema em que, conforme registro de Luís Adriano Mendes Costa (2015, p. 60), ainda sem a elaboração que iria articular mais adiante, Ariano Suassuna introduz o termo “armorial”, ele canta a cidade do Recife como a “capital do Reino do Nordeste”. Passados mais de 50 anos, o verso carrega extraordinárias precisão e poesia, ao cabo do exercício de recuperar a trajetória da atividade teatral que pautou sua poética no intento de garantir visibilidade e dizibilidade aos temas, tipos e causos atribuídos à região. O chamado “teatro do Nordeste” constitui-se a partir de desdobramentos, variações e amplificações daquilo que, a partir do Recife, vai idealizar e propagar o dramaturgo e encenador Hermilo Borba Filho. O teatro do Nordeste é o teatro possível a partir do encontro desse artista com esse lugar. Ainda na sua natal Palmares, Hermilo Borba Filho e seu teatro eram outros. Recife é o grande motor e agenciador de suas novas ideias.

A cidade atravessa a cena que o Teatro do Estudante de Pernambuco introduz a partir de 1946. O que, então, passou-se a ter por teatro do Nordeste, nos termos em que assim definiu Paschoal Carlos Magno, funciona numa frequência bastante semelhante aos *Parangolés* de Hélio Oiticica²¹² (1937-1980), que seriam outra coisa, ou definitivamente não o seriam, sem a experiência do artista no Morro da Mangueira. Paola Berenstein Jacques (2003, p. 11), ao revisitar Oiticica, chama a atenção para uma ideia de arte cuja trama original está intimamente ligada à vivência. Ela pontua ainda uma questão, acima de tudo, espacial. Assim, num diálogo com o pensamento de Homi K. Bhabha (2005, p. 29), é possível compreender as criações de Oiticica, pós-Mangueira, e Hermilo, pós-Recife, como o desejo de afirmação do espaço de intervenção que introduz a invenção dentro da existência. Em perspectiva semelhante, Pierre Bourdieu (2013, p. 111) vai dizer que o verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo: o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre sua arte.

²¹² Pintor, escultor e artista da performance, Hélio Oiticica é natural do Rio de Janeiro. Inicia-se pela pintura a partir de 1954, participando de atividades ligadas ao Museu de Arte Moderna. Participa do Grupo Frente em 1955 e 1956 e, em 1959, passa a integrar o Grupo Neoconcreto. A partir de 1964, o interesse pelo carnaval o aproxima do Morro da Mangueira, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Participa das mostras *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*. Em 1969, realiza na Whitechapel Gallery, em Londres, o que chama de *Whitechapel Experience*, apresentando o projeto Éden. Vive em Nova York na maior parte da década de 1970, período no qual é bolsista da Fundação Guggenheim e participa da mostra *Information*, no MoMA. Retorna ao Brasil em 1978.

O programa criativo de Hermilo Borba Filho é pautado pela necessidade de elaborar estratégias legitimadoras de emancipação. Ao seguir suas ideias, o Teatro do Estudante de Pernambuco pretendia avançar na tarefa de fazer emergir, no panorama teatral do Recife, um discurso da diferença. Sobretudo, da diferença cultural. O TEP é, nessa perspectiva, uma reação contrária à hegemonia do Teatro de Amadores de Pernambuco. Grupo, segundo descreve Hermilo Borba Filho (1968, p. 132), com público e métodos de representação burgueses, repertório eclético e preferência por autores estrangeiros, com foco de atuação voltado particularmente para as bilheterias, como qualquer outra companhia profissional do país, sem finalidade cultural ou social. É a esse teatro que Hermilo Borba Filho vai se opor, investindo num processo de revisão radical de conteúdos e símbolos experimentados até ali.

O Teatro do Estudante de Pernambuco nasce, ou melhor, renasce, tendo em vista que houve, sim, uma fase anterior à direção de Hermilo Borba Filho, com o intuito não de fazer, no Recife, o melhor teatro. Havia, claramente, o interesse em romper com a lógica que procurava demonstrar o nível de maturidade e qualificação técnica e artística da cena local a partir de referenciais externos. O Teatro do Estudante de Pernambuco se recusa a atestar sua performance com base na crença de que o melhor teatro seria aquele que, à revelia da falta de condições, fosse capaz de reproduzir o teatro que se aplaudia nos principais centros culturais do país e do mundo. Sem o domínio do TAP em Pernambuco, é forçoso reconhecer que a história do TEP e a história do teatro do Nordeste teriam percorrido outros caminhos.

Orientada, a princípio, pelo intuito de demarcar uma diferença no contexto do panorama teatral pernambucano, a poética que Hermilo Borba Filho propôs para o Teatro do Estudante acabou por abrir e consolidar um lugar para o Nordeste na cena nacional. O êxito do TEP, nesse sentido, não recai, no entanto, sobre o ineditismo de sua proposta criativa. Na década de 1920, Carlos Sussekind de Mendonça (1926, p. 79) já advogava em defesa da necessidade de afirmar as festas e danças profanas do nosso “folklore” como sendo o gérmen da atividade teatral no Brasil e apontava os autos populares como sinal da aptidão dramática da cultura brasileira. “Tudo leva a crer que si o nosso teatro tivesse sido assentado, desde logo, nas suas tradições, nós viríamos a ser muito mais originaes”, reconhecia Sussekind de Mendonça.

A grande contribuição de Hermilo Borba Filho foi ter experimentado, bem mais que formulado, uma ideia. O que o teatro do Nordeste tem de invenção tem também de realização na trajetória de Hermilo e dos coletivos que ele ajudou a formar e fomentar ao longo dos anos. Hermilo Borba Filho é exemplo singular do que Roy Wagner (2012, p. 108) tem por “inventor da cultura”. Ele não só arregimentou um conjunto de convenções para dar conta de uma expressão teatral brasileira e nordestina, como tratou de compartilhar todo esse conjunto de

associações. A um só tempo, Hermilo idealizou, exercitou e também divulgou o teatro que inventou para o Nordeste, articulando um contexto convencionalmente reconhecido no qual os elementos simbólicos se relacionam entre si como se se pertencessem mutuamente.

O mesmo Roy Wagner (2012, p. 139) argumenta ainda que, se a invenção tem importância crucial na apreensão da ação e do mundo, a convenção, por sua vez, também desempenha forte impacto social na medida em que contribui para fixar a distinção interpretativa entre o “inato” e o “artificial”. “A invenção muda as coisas e a convenção decompõe essas mudanças num mundo reconhecível”, diz. De tal modo, é preciso reforçar que a experiência de Hermilo Borba Filho no Recife na década de 1940 não é um processo isolado. Cláudia Braga (2003, p. 8) argumenta que a sonhada brasilidade do teatro brasileiro, a expressão de um vocabulário efetivamente nacional, é fruto do Brasil República. Somente na virada do século XIX para o século XX, segundo ela, é que a defesa do que é propriamente brasileiro, via linguagem teatral, torna-se mais visível.

Então, Cláudia Braga destaca a recorrência de textos dramáticos em franca defesa da língua pátria. Sobretudo, explica, com o intuito de estabelecer uma contraposição ao domínio europeu entre as elites culturais do período. É o caso, por exemplo, conforme recupera, do primeiro ato de *Eu arranjo tudo*, de Cláudio de Sousa²¹³ (1876-1954), espetáculo encenado no Rio de Janeiro em 1915, em que, num dado trecho, um personagem rebate outro: “*Bouquet!* Diga ramallete, que é português”. Naquele mesmo período, começam, também, a surgir peças em que o próprio país é enaltecido. É o que fica patente na comédia *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, cuja estreia se dá no Rio de Janeiro, em 1921, na qual um personagem, saudosos dos anos em que vivera na França, é retrucado da seguinte forma: “Brasileiros como o senhor, que têm prazer de falar mal de sua terra, achando que lá fora é tudo melhor, poderiam ir embora de vez, que nenhuma falta fazem”.

O teatro do Nordeste vai se alinhar a esse movimento, com a diferença de que, regionalmente, a brasilidade vai ser trabalhada num cruzamento de exercício de dramaturgia e de encenação interessado em demarcar uma expressão idealizada como genuinamente nacional. Genuinamente nordestina. Ao aderir a esse programa, Hermilo Borba Filho, a partir do TEP,

²¹³ Médico, escritor e dramaturgo, Cláudio Justiniano de Sousa nasceu em São Roque, interior de São Paulo. Ao concluir seus estudos preliminares, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde se forma em Medicina em 1897. Desde os 16 anos, porém, já colaborava na imprensa carioca, nos jornais *O Correio da Tarde* e *A Cidade do Rio*. A partir de 1913, passou a se dedicar inteiramente à ficção e ao teatro, deixando a clínica médica. Então, estreou na prosa de ficção com o romance *Pater*. Suas peças de teatro, como *Flores de sombra*, de 1916, e *O turbilhão*, de 1921, obtiveram êxito com sucessivas representações. Iniciador do teatro ligeiro de comédia, escreveu diversas peças, todas muito apreciadas e levadas com idêntico sucesso no Brasil e também no exterior. Foi presidente da Academia Brasileira de Letras por duas vezes, em 1938 e 1946.

põe em cena não só uma nova experiência teatral, como elenca um repertório que vai atuar na afirmação e definição do próprio Nordeste, enquanto recorte do país. O teatro do Nordeste é um modo de fazer teatro e também um modo de compreender a região.

Eis aí uma primeira conclusão que se demarca. Ao revisar a trajetória desse teatro e suas principais reverberações dentro e fora da região, o que se passa a ter como teatro do Nordeste de 1946 em diante só faz sentido quando pensado nos moldes do que representou o formato de arena para o Teatro de Arena de São Paulo na década de 1950, por exemplo. J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2006, p. 37) destacam que esse antiquíssimo tipo de relação palco-plateia, anterior inclusive à disposição da cena italiana, explorado desde o século XVI, adquire no Brasil um traço de especificidade. Inicialmente, a arena é justificada pelos atributos de mobilidade e simplicidade de recursos, uma forma de encenação mais econômica, capaz de impulsionar um teatro mais puro. Diante da ausência de cenários e jogos de iluminação exuberantes, acreditava-se que a proximidade dos atores e do público concentraria a atenção na peça, no texto, e no desempenho de sua representação.

Em muito pouco tempo, o programa artístico da companhia passa a ser compreendido como um instrumento privilegiado para acolher o teatro protagonizado pelas classes populares. Nessa nova perspectiva, os integrantes do Teatro de Arena de São Paulo vão alinhar a economia dos aparatos cênicos à condição de vida de operários e camponeses. Igualmente, a disposição circular do público se converte numa metáfora de democratização do espetáculo, agora apresentado numa visibilidade equalizada, sem posições privilegiadas. A arena torna-se, então, palco emblemático para o exercício de um teatro popular, acolhendo teses revolucionárias sobre a realidade social do país, uma alternativa ideologicamente contrária às convenções do teatro italiano. A arena não era só uma possibilidade de realizar uma encenação diferente dos padrões regulares. Era, sim, uma forma de fazer emergir todo um conjunto de novas imagens, tipos e situações. Era uma prática assentada sobre um pensamento muito específico de Brasil.

O mesmo é possível de ser dito sobre o chamado teatro do Nordeste. É fato que, assim como nem toda criação que ocupe o palco circular será teatro de arena na exata compreensão que veio a consolidar o Teatro de Arena de São Paulo, também não será teatro do Nordeste qualquer criação encabeçada por artistas nordestinos ou quaisquer outros que venham a se interessar em tematizar a região, se consideradas as teses de Hermilo Borba Filho. Pelo que defendeu, o teatro do Nordeste seria uma combinação de um olhar sensível e atento para os dramas do povo simples do que o país, na primeira metade do século XX, vai batizar por Nordeste com a incorporação de um conjunto de práticas espetaculares desse mesmo povo simples. Hermilo Borba Filho inaugura uma compreensão de um teatro que tanto possa abordar

o Nordeste como possa fazer desse mesmo Nordeste seu principal recurso cênico. Assim é que temas como o cangaço e o messianismo vão se alinhar a manifestações como o bumba-meu-boi e o pastoril, dentre tantas outras. O Nordeste não é um tema apenas, é uma forma de fazer teatro.

Como tal, como um sistema organizado, um sistema simbólico, como define Pierre Bourdieu (2003, p. 9), capaz de exercer um poder de estabelecer uma ordem, de alinhar concordâncias, o teatro do Nordeste, ao contrário do teatro de arena, consegue se prolongar no tempo. A repressão promovida pela ditadura militar de 1964 vai acabar esvaziando a associação entre uma morfologia peculiar de palco e uma atuação política mais engajada como defendia o grupo de São Paulo. O teatro do Nordeste, no entanto, mesmo censurado, aos poucos, vai administrando uma redundância necessária a sua permanência. Nesse sentido, quanto mais é repetido, o que Hermilo Borba Filho introduz como novidade na década de 1940 vai se convertendo em referência de uma criação, fixando um entendimento particular de teatro e de Nordeste. De onde se conclui que, tão importante quanto o protagonismo de Hermilo junto ao Teatro do Estudante de Pernambuco, foi o compromisso com que assumiu esse programa as gerações que o seguiram. Sobretudo, as gerações que imediatamente o seguiram.

Objetivamente, o TEP fracassou. O teatro do Nordeste que Hermilo Borba Filho projetou para executar ali não prospera. Sem que, nomes como Ariano Suassuna, Clênio Wanderley e Luiz Mendonça tivessem dado sequência ao manifesto do Teatro do Estudante, tivessem insistido e investido na sua repetição, fatalmente o destino do teatro do Nordeste seria outro. A primeira instância de legitimação dessa poética, nos termos que trata Clarissa Diniz (2008, p. 20), é exatamente a autolegitimação. Até mesmo na falta de público, maior legitimador daquilo que fica para a posteridade no campo das artes, conforme considera, como ocorre com a estreia de *Auto da Compadecida* no Teatro Santa Isabel, em 1956, os artistas envolvidos na montagem do espetáculo reconheciam naquela experiência a elaboração de um discurso que desejavam perpetuar. O empenho do Teatro Adolescente do Recife em encenar o texto de Ariano Suassuna na íntegra, a peleja contra a importante companhia da atriz Bibi Ferreira para conseguir pauta para as apresentações, a certeza de que o que desenvolveram atrairia atenção de Paschoal Carlos Magno e conduziria o conjunto à primeira edição do Festival de Amadores Nacionais no Rio de Janeiro aponta nessa perspectiva.

O sucesso de *Auto da Compadecida* consolida um lastro mais abrangente no campo das legimitidades ao chamado teatro do Nordeste. Como diz Clarissa Diniz (2008, p. 55), firma um capital social maior para tal ideia nos panoramas teatrais pernambucano, nordestino e brasileiro. O espetáculo estabelece um conjunto de relações que organizam e mantêm as condições necessárias para sua própria conservação e para a sobrevivência do programa

deflagrado pelo Teatro do Estudante uma década antes. O *Auto da Compadecida* faz o teatro do Nordeste reconhecido não só entre seus pares, como também por importantes instituições, como universidades e centros culturais, pelo mercado, sendo logo em seguida assumido por grupos profissionais e artistas de renome, a exemplo de Cacilda Becker, sem contar ainda com a aprovação de especialistas, críticos e ampla divulgação que conquista em setores da mídia. Não à toa, Hermilo Borba Filho (1981, p. 85) vai considerar o *Auto da Compadecida* como uma peça unanimemente reconhecida, como marco do teatro brasileiro.

É quando um modelo se impõe em definitivo. O *Auto da Compadecida* consolida uma ideia que vinha sendo gestada e experimentada, mesmo sem a repercussão desejada por seus principais idealizadores, ao cabo de um percurso de 10 longos anos. Se, até ali, o teatro do Nordeste era uma realização com contornos ainda pouco definidos, a projeção do texto de Ariano Suassuna e do próprio dramaturgo, o primeiro nome do teatro nordestino a ser alçado à dimensão de nacional, de brasileiro, vão objetivar a ideia de forma categórica. Perseguido pela seca, sempre ela, a miséria e a injustiça, o Nordeste de Ariano Suassuna vai projetar homens capazes de sonhar, de conviver com o maravilhoso. Terra espinhenta, parda, pobre e pedregosa, mas também de aventuras e desventuras, o Nordeste, na realidade criada pelo artista, transmuta o embate de cangaceiros e coronéis, por exemplo, em heráldicas lutas de cavalaria medieval. O Nordeste de Ariano Suassuna tem passado, tradição e tem teatro. O teatro de bonecos, de encenações religiosas, das narrativas dos cantadores de feira, do cordel, de onde poderia surgir um estilo de representação nacional, que superasse de vez as imitações e estilos europeus.

A segunda metade do século XX, já com o Nordeste da geografia e da história devidamente demarcado pelas estruturas burocráticas do Estado, Ariano Suassuna e seu teatro vão ser associados à região de uma forma, até ali, nunca experimentada. Com o *Auto da Compadecida*, o dramaturgo paraibano, já radicado no Recife, passa a falar a Pernambuco, ao Nordeste e ao Brasil numa frequência diferente do que ocorre anteriormente com o cearense José de Alencar²¹⁴. Quando o tema é o teatro brasileiro do século XIX, observa Tânia Brandão (2000, p. 4), o foco de criação e atuação se restringe apenas à cidade do Rio de Janeiro. Na

²¹⁴ Romancista, cronista, dramaturgo, ensaísta, José Martiniano de Alencar é cearense da então cidade de Messejana, atual bairro da capital, Fortaleza. Em 1839, muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro. Cursa a Faculdade de Direito em São Paulo e Olinda entre 1846 e 1850. Durante o tempo de estudante, publica artigos de crítica na revista *Ensaios Litterarios* e, em 1854, estreia no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, como cronista. Em 1856, publica *Cinco Minutos*, seu primeiro romance. *O Guarani* é lançado em 1857 em forma de folhetim no *Diário do Rio*. A obra, posteriormente adaptada para ópera pelo compositor e maestro Carlos Gomes (1836-1886), lhe assegura um lugar central no romantismo brasileiro. Então, volta-se para o teatro e produz as peças *O Crédito*, *Rio de Janeiro*, *verso e reverso* e *O Demônio Familiar*, que lhe garantem sucesso também como dramaturgo. Considerado o primeiro cearense a escrever para teatro, é escolhido para batizar a primeira casa de espetáculos pública de Fortaleza, inaugurada em 1910.

dramaturgia de José de Alencar, por exemplo, a metrópole é protagonista. “O público fluminense deparava-se com o Rio de Janeiro de seus dias, apreendido em sua faceta mais característica”, comenta João Roberto Faria (1987, p. 29) sobre a comédia *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, peça de estreia de Alencar, apresentada em 1857. O texto, porém, vale destacar, é oito anos anterior à publicação de *Iracema*, de 1865, romance em que ele propõe uma versão da gênese do povo do Ceará, tido, ainda hoje, como uma das referências da cultura local.

Ao afirmar que, com a estreia de *o Auto da Compadecida* em 1956, estava demarcado um modelo, não significa dizer, entretanto, que esse modelo, esse padrão, abarque o Nordeste ou o teatro produzido no Nordeste em sua totalidade. Sem dúvida, há outros Nordestes e outros teatros do Nordeste na margem desse Nordeste nordestinizado que cavou seu espaço no panorama do teatro nacional. É o caso da cena que regionalizou o gênero besteiro na década de 1980. De acordo com J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2006, p. 61), o formato ligeiro, herdeiro direto do teatro de revista, composto por pequenos esquetes articulados em torno da capacidade de improvisação dos atores, orientados por cenas que abusam da caricatura, do traço grosso, do exagero, do travestimento feminino, onde tudo é motivo para sátira e crítica surge no eixo Rio de Janeiro-São Paulo na década de 1970, mas logo se espalha pelo país, encontrando no Nordeste grande evidência.

A influência do besteiro ancora dois dos mais expressivos e longevos sucessos de público do teatro na região: *A Bofetada*, da Companhia Baiana de Patifaria, de Salvador, e *Cinderela: a história que sua mãe não contou*, da Trupe do Barulho, do Recife. Com direção de Fernando Guerreiro²¹⁵, *A Bofetada*, segundo espetáculo assinado pelo grupo, fundado em 1987, estreia um ano depois, na pequena sala do coro do Teatro Castro Alves, e segue em cartaz, com diferentes elencos, por surpreendentes 20 anos, contabilizando mais de 500 mil espectadores, em mais de 1700 apresentações, em cerca de 50 diferentes cidades do país, incluindo longas temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. *Cinderela: a história que sua mãe não contou*, produção capitaneada pelo ator Jeison Wallace²¹⁶, responsável por firmar a Trupe do Barulho na cena pernambucana e conduzir o coletivo dos palcos improvisados nas

²¹⁵ Ator, produtor, diretor teatral e radialista, Fernando Ferreira de Carvalho nasce em Salvador em 1961. Em 1977, inicia-se no teatro. Ao longo de sua carreira, dirigiu mais de 30 espetáculos, dentre os quais destacam-se: *A Bofetada*, *Os Cafajestes* e *Vixe Maria, Deus e o Diabo na Bahia*.

²¹⁶ Ator e diretor, Jason Batista da Silva Ribeiro nasce no Recife em 1966. Inicia sua carreira nas boates voltadas para o público gay da capital pernambucana, na década de 1980, participando de esquetes e dublagens de cantoras famosas como Dircinha Coca-Cola. Entre 1988 e 1991, participa do show *Salve-se quem puder*, apresentado na boate Araras. Em 1991, funda a Trupe do Barulho e protagoniza o espetáculo *Cinderela: a história que sua mãe não contou*. O desempenho nos teatros conduz o ator para a televisão, passando por diferentes emissoras. Em 2009, estreou o espetáculo *Cinderela em: o voo do riso*. Um ano depois, entra em cartaz com a peça *Em Briga de marido e mulé ninguém mete...*. No cinema, participa do curta-metragem *Texas Hotel*, de 1999, do cineasta pernambucano Cláudio Assis.

casas noturnas para os teatros, é apresentado pela primeira vez em 1991, no Teatro Valdemar de Oliveira, atravessando toda a década em cartaz, excursionando por várias cidades, somando mais de 1000 apresentações, com um público estimado em mais de 400 mil espectadores.

Muito embora Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2002, p. 215) vá aproximar a montagem pernambucana da verve dos espetáculos populares nordestinos, encontrando em *Cinderela: a história que sua mãe não contou* referências como “a malícia do pastoril profano, a crueza do mamulengo e a interatividade do bumba-meu-boi”, não se pode alinhar a produção da Trupe do Barulho ao teatro do Nordeste na forma como o entendeu Hermilo Borba Filho. São experiências de natureza absolutamente distintas. O teatro do Nordeste que se projeta com o Teatro do Estudante de Pernambuco em 1946 não tem uma relação enviesada com as tradições populares, não faz analogias, faz citações diretas. Em *A pena e a lei*, por exemplo, peça de 1960 que marca o retorno em definitivo de Hermilo Borba Filho ao Recife, depois de uma temporada vivendo e produzindo em São Paulo, o diálogo com a tradição do teatro de bonecos é direto e objetivo. Em cena, Hermilo Borba Filho converte seu elenco em tipos do mamulengo de Mestre Ginu. Em linhas gerais, o teatro do Nordeste vai assumir o compromisso com um repertório cultural ligado às tradições, com o folclore, e demarcar uma ambiência em que o Nordeste se caracteriza, particularmente, pelo tempo passado e pelo contexto rural.

A poética do teatro do Nordeste fixa essa combinação com uma força que contrasta com um de seus traços mais intrigantes. Tem natureza episódica e esporádica o teatro do Nordeste. É uma criação essencialmente coletiva, mas de caráter intermitente. É rara a continuidade no panorama do teatro do Nordeste. Avolumam-se os casos de grupos que enveredaram por tal programa e, mesmo conquistando reconhecimento, interrompem suas atividades. Com exceção do Teatro de Cultura Popular, sufocado violentamente pelos militares quando do golpe de 1964, causa surpresa, por exemplo, que o Teatro Adolescente do Recife, mesmo com a aceitação de *Auto da Compadecida*, não faça carreira. Causa surpresa também que o Piollin Grupo de Teatro, da Paraíba, mesmo com o sucesso estrondoso de *Vau da Sarapalha*, a partir de 1992, tenha ficado 14 anos sem produzir, até a estreia de *A Gaivota (alguns rascunhos)*, em 2006. Com 40 anos de história, o Piollin conta apenas com seis espetáculos no currículo.

Também referência de uma prática teatral periférica, que induz o teatro brasileiro a romper a centralidade do eixo Rio de Janeiro-São Paulo e aceitar a possibilidade de um outro teatro, também brasileiro, apesar da pouca visibilidade e dos escassos espaços de divulgação e circulação, o Grupo Galpão, de Belo Horizonte, Minas Gerais, mais jovem que o Piollin apenas cinco anos, fundado em 1982, contabiliza, desde então, 23 diferentes montagens. Comparar as duas companhias é ainda mais curioso diante do fato de os mineiros e os paraibanos terem

vivido no mesmo ano a experiência da afirmação nacional. Considerado um marco na trajetória do Grupo Galpão e um dos espetáculos mais significativos do teatro brasileiro na década de 1990, *Romeu e Julieta*, como *Vau da Sarapalha*, também estreia em 1992, somando mais de 300 apresentações, nos 13 anos em que fica em cartaz. Além das duas importantes temporadas no Shakespeare's Globe Theatre²¹⁷, na Inglaterra, em 2000 e 2012, o espetáculo viajou por todo o Brasil e por vários países da América Latina e da Europa.

São muitas as coincidências que vivem ali o Piollin e o Galpão. Assim como *Vau da Sarapalha* vai demarcar um movimento de retorno do diretor paraibano Luiz Carlos Vasconcelos do Rio de Janeiro à Paraíba, *Romeu e Julieta* também resgata o diretor mineiro Gabriel Villela de São Paulo às Minas Gerais. Não bastasse isso, as duas montagens enveredam por um terreno em que o espetacular define sua linguagem a partir da releitura de códigos da cultura popular. Juntas, fazem ainda reverência ao escritor mineiro João Guimarães Rosa, autor do conto original que Luiz Carlos Vasconcelos adapta para o Piollin e principal referência para o desenvolvimento do narrador que Gabriel Villela insere na sua versão da obra de Shakespeare.

É nas diferenças dos dois coletivos, no entanto, que fica mais claro o exercício de situar a intermitência natural do teatro do Nordeste. Já em 1994, por exemplo, Gabriel Villela assina uma nova peça para o Galpão. Versão do tradicional *O Mártir do Calvário, A Rua da Amargura – 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus* prolonga o sucesso de *Romeu e Julieta*, sendo considerado, no Rio de Janeiro, o melhor espetáculo daquela temporada e recebendo, ao mesmo tempo, os prêmios Molière, Shell e Mambembe. Sua carreira ultrapassou as 200 apresentações, percorrendo oito estados brasileiros e países como Portugal, Espanha, Canadá, Costa Rica, Venezuela, Colômbia e Uruguai.

Contrariamente, o lugar ocupado pelo Nordeste, pelo teatro do Nordeste, no panorama do teatro brasileiro chama atenção pela irregularidade e descontinuidade de suas criações e criadores. Como diz Michel de Certeau (2013, p. 42), esta é a história: “O vestígio sempre remanescente de um começo tão impossível de reencontrar quanto de esquecer”. Naquilo que tem de ocasional, o teatro do Nordeste se caracteriza, tanto em sua dimensão produtiva como no extremo da recepção que vai completar seu sentido, justamente por insistir em reviver esse começo. É assim, como registra Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 135), que o crítico Yan

²¹⁷ Réplica do teatro elisabetano do qual William Shakespeare foi um de seus sócios, transformando-a em arena para as representações de peças como *Hamlet* e *Rei Lear*. Construído originalmente em 1599 e destruído em 1613 por um incêndio, sendo reconstruído naquele mesmo ano e funcionado permanentemente até 1642, durante a Guerra Civil Inglesa, o teatro é reconstruído e reinaugurado em 1996. A reconstituição das características originais foi possível graças a pesquisas arqueológicas iniciadas em 1989 que descobriram suas fundações e as ruínas originais. Desde então, funciona como um centro internacional dedicado à pesquisa da obra de Shakespeare.

Michalski, ao voltar ao Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, para assistir *Viva o cordão encarnado*, desejava, na verdade, reencontrar o *Auto da Compadecida* que viu naquele mesmo palco em 1957. Desejava que Luiz Marinho tivesse a mesma genialidade que atribuía a Ariano Suassuna. Passados 17 anos, o teatro do Nordeste deveria expressar uma mesma convenção, independente de, nesse intervalo de tempo, o Brasil ter vivido mudanças de grande impacto, como a inauguração de Brasília em 1960, assumindo o posto de capital do país, que pertencia ao Rio de Janeiro desde 1763, e a instauração, em 1964, de uma nova ditadura, agora militar, interrompendo um breve ciclo democrático, que não completou duas décadas.

Em 2008, quando, depois de um hiato de 14 anos, o Grupo Piollin volta a compor a programação do Festival de Teatro de Curitiba, no Paraná, a crítica capixaba Beth Néspoli²¹⁸ reedita desejo semelhante ao de Yan Michalski na década de 1970. Em texto publicado na edição de 28 de março daquele ano em *O Estado de São Paulo*, ela até se esforça para se fixar em *A Gaivota (alguns rascunhos)*, cartaz na mostra, mas o fato é que *Vau da Sarapalha* ainda lhe é muito presente. “De certa forma, a montagem se impregna da trajetória desse grupo que criou um dos mais bonitos espetáculos da história do teatro brasileiro”, justifica. Beth Néspoli toca em questões centrais para a discussão aqui proposta. Primeiro, ela vincula *Vau de Sarapalha* à história do teatro brasileiro. Em seguida, cogita que, “talvez por um misto de cobrança externa e medo interno”, as demais criações do coletivo não tenham chegado a repercutir nacionalmente. Criações estas, que, vale ressaltar, nunca foram desenvolvidas: depois de *Vau de Sarapalha*, *A Gaivota (alguns rascunhos)* é a primeira montagem do Piollin. Por fim, espanta-se ao se deparar com uma versão de Anton Tchekhov em “sotaque paraibano”.

E pensar que foi exatamente com uma peça do escritor russo que Hermilo Borba Filho anunciou seu projeto para o Teatro do Estudante de Pernambuco em 1946. Ora, qualquer Tchekhov montado fora da Rússia teria inevitavelmente um sotaque diferente do original. Mesmo assim, o acento nordestino causa estranheza na análise de Beth Néspoli. É, no seu entendimento, um elemento de distanciamento. No mesmo texto, ela compara o trabalho do Piollin Grupo de Teatro com o da Companhia dos Atores, do Rio de Janeiro, que havia estreado adaptação do mesmo Tchekhov em dezembro de 2006 – a primeira temporada de *A Gaivota (alguns rascunhos)* foi em setembro daquele mesmo ano – e não faz menção alguma à presença de um sotaque que demarque a versão carioca. O mais interessante que se pode apreender, no

²¹⁸ Jornalista, crítica e pesquisadora teatral, Elisabeth Maria Néspoli nasce em Cachoeiro de Itapemirim em 1958. Em 1985, já radicada no Rio de Janeiro, conclui curso na Casa das Artes de Laranjeiras e tem uma breve experiência como atriz na montagem de *Lisístrata*, então dirigida pelo carioca Eduardo Tolentino de Araújo. Entre 1995 e 2010, trabalhou como repórter especializada em teatro e crítica no Caderno 2, suplemento cultural do jornal *O Estado de São Paulo*.

entanto, está no paralelismo que ela estabelece entre a repercussão de um espetáculo e a sua consequente inclusão no rol do que é tido por “teatro brasileiro”. Subentende-se, pois, que aquilo que não repercute não se nacionaliza.

A julgar pelo que se deu com o chamado teatro do Nordeste, a nacionalização de uma obra ou um artista ou uma poética teatral de origem regional no Brasil é fruto de uma combinação de diferentes fatores. O mais importante deles consiste em atender, interna e externamente, uma espécie de expectativa prévia. É que a visibilidade e a dizibilidade nordestinas, afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 307), não são gestadas apenas fora da região, mas, também, por seu próprio povo. Com isso, qualquer traço que fuja do facilmente vinculado a uma ideia padrão de Nordeste precisa ser muito bem trabalhado para ser aceito. Mesmo experiências mais recentes, como *Agreste*, de 2004, em que o pernambucano Newton Moreno ousa inserir um drama homossexual sob um pano de fundo regional, uma recorrência de certos temas, imagens, tipos e falas se evidencia. Para flagrar aquilo que tinha no amor de Maria e Etevaldo que não devia acontecer, mas aconteceu, Newton Moreno (2004, p. 97) apresenta o Nordeste, o Brasil mais fundo, como um Reino de areia e de sede, onde a cultura era o sol. Segundo conta, não devia existir um lugar mais árido que aquele. Ali, a pouca sombra que se tinha vinha de um pé de mandacaru.

A narrativa de Newton Moreno é impregnada de localismos. Aos olhos de Etevaldo, Maria tinha lá sua boniteza. Ele se afeiçoou aos cambitos da moça, sempre vestida de chita. Ela, por sua vez, admirava era a dentição dele. Perfeitinha, no seu entender: os dentes que faltavam em cima, ele tinha embaixo; e vice-versa. Quando sorria, tudo se encaixava numa fileira só, sem buraco. Etevaldo tinha feição cabocla de filho de índio brabo. Os dois se refestelavam comendo cuscuz numa cuia. Às vezes, servido com um pouco de jabá. Quando a noite caía, espantavam a escuridão com luz de um candeeiro. O ápice da peça, a cena do velório de Etevaldo, é introduzido ao som das tradicionais incelenças. O sepultamento só seria possível depois de o padre católico fazer a extrema-unção e o enterro apenas com a devida autorização do coronel, dono da terra, que manda e desmanda em tudo. O desfecho trágico também ganha um acento particular. O sexo de Etevaldo é desnudado com expressões do tipo: “Maria de Deus, cadê a trouxa?”, “Creio em Deus Pai, mulher. É um tabaco!”, “O marido dela é fêmea!”. Newton Moreno, assim, insere uma nova temática, em meio a um contexto onde impera a redundância.

Somam-se a essa estratégia de adequação de sentidos, no processo de nacionalização do chamado teatro do Nordeste, elementos mais operativos da criação e do mercado teatral. Para vencer os limites físicos da região, vai ser exigido dessa cena que se quer nordestina e brasileira um empenho extra no que diz respeito ao desenvolvimento de um maior rigor de criação e uma

atuação mais ousada na inovação ou arrojo de linguagem. Desde a simples entrada dos atores pela plateia em *o Auto da Compadecida*, na década de 1950, recurso inédito entre as peças selecionadas para a primeira edição do Festival de Amadores Nacionais, surpreendendo o público presente ao Teatro Dulcina, à dramaturgia muda que o maranhense Aldo Leite inaugura no Brasil com *Tempo de Espera*, quase 20 anos mais tarde, a projeção do teatro do Nordeste está associada a um grau de exigência técnico particularmente maior. É que o teatro regular o eixo Rio de Janeiro-São Paulo já domina e dá conta de executar. Resta ao teatro do Nordeste, nesse sentido, desenvolver ou dominar algo que seja recebido ou percebido como extraordinário aos espetadores comuns e também aos especializados, acostumados à rotina do teatro nacional.

Fisicamente apartado do centro cultural do país, o teatro do Nordeste vai ser particularmente dependente de alternativas de circulação, como festivais e mostras. Essas programações representam aquilo que Pierre Bourdieu (2013, p. 100) vai tratar como instâncias de legitimação externa, instâncias de consagração e difusão. Ponto de partida e ponto de ruptura, os festivais e demais projetos de itinerância, como o Mambembão na década de 1970, vão ser fundamentais para reescrever as trajetórias dos grupos e artistas aninhados na poética do chamado teatro do Nordeste. É o Festival de Amadores Nacionais, por exemplo, que dimensiona *o Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e Clênio Wanderley, peça recebida sem muito entusiasmo pelo público pernambucano em sua estreia. Os festivais, segundo Bourdieu, por possibilitar uma avaliação diferenciada de seus produtos, atuam na elaboração de uma nova definição do artista e de sua arte, traduzindo e interpretando as criações com base no poder de que dispõem para interferir no campo da consagração cultural. “Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade”, observa.

Pierre Bourdieu (2013, p. 109) identifica ainda no campo cultural o que compreende por dialética da distinção, o processo que vai orientar a ação dos artistas por estratégias capazes de superar o anonimato e a insignificância. Os festivais vão ter papel central nessa tarefa, cumprindo sua função de legitimação proporcionando condições objetivas associadas a outras instâncias de consagração. No caso específico do teatro, artistas veteranos já consagrados e a crítica especializada vão desempenhar grande autoridade. Mesmo arbitrarias, é importante destacar, as sanções de reconhecimento, de acordo com Bourdieu (2013, p. 135), vão ser orientadas por uma lei cultural que tende a excluir efetivamente a possibilidade de uma contestação que consiga escapar à tutela. Assim, é pouco provável um movimento em que uma consagração seja violada. Há que se considerar um cenário em que opiniões disputem espaço, confrontando instâncias simplesmente de consagração de outras que exercem um poder mais duradouro, consagrando e, ao mesmo tempo, conservando aquilo que legitimam.

Sem a força dos festivais, o teatro do Nordeste, talvez, tivesse permanecido como prática restrita, local. Nesse sentido, vale pontuar as contribuições particulares do Festival de Inverno de Campina Grande, pioneiro na região, criado em 1976, tendo se firmado na cena teatral por reunir anualmente na Paraíba espetáculos de todo o país, e, mais recentemente, o Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, no interior do Ceará, cuja primeira edição data de 1993. A regularidade dessas programações contribuiu para projetar o teatro do Nordeste também internamente. É o que acontece, por exemplo, com o Grupo Clowns de Shakespeare, de Natal, Rio Grande do Norte. Em 2003, para comemorar o marco da sua primeira década de atuação, o coletivo estreia *Muito barulho por quase nada*, espetáculo que projeta a companhia para todo o Brasil, cuja trajetória de circulação se inicia justamente por Guaramiranga, em 2004. De lá, um ano depois, o Clowns de Shakespeare já participa do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, fazendo, na sequência, sua primeira temporada em São Paulo, capital.

Exclusivamente dedicado à linguagem teatral, exclusivamente dedicado aos artistas e grupos do Nordeste, o Festival de Guaramiranga vai se notabilizar por realçar um panorama regional preocupado e orientado, sobretudo, por uma ânsia de atualidade e de atualização. Guaramiranga vai se consolidar como palco de um novo teatro do Nordeste. Um novo que não chega a romper com o velho. Em correspondência com Altimar Pimentel, datada de 14 de maio de 1971, Hermilo Borba Filho comentava com o colega que vivia pensando num “desgraçado dum teatro arbitrário”. Um teatro que, segundo ele, seria fruto da aliança de uma tradição teatral do Ocidente com o Nordeste. Um teatro que aliasse, por exemplo, a *commedia dell’arte* aos mamulengueiros. Altimar Pimentel (1983, p. 13) vai definir esse “teatro arbitrário”, que, Hermilo Borba Filho, embora acreditasse ser o modelo ideal para a região, tinha dúvidas que fosse realmente possível, como o teatro das expressões dramáticas folclóricas do Nordeste. E justificava: “O Nordeste não só criou uma dramática singular, como toda uma mítica, constituída por mitos, contos e lendas, absorvidos das raças formadoras, e daquelas narrativas de criação local, muitas das quais integram o romanceiro popular”.

Aquilo que Paschoal Carlos Magno cunhou de teatro do Nordeste, na década de 1940, e Hermilo Borba Filho considerava, 30 anos depois, como teatro arbitrário, é, de acordo com Altimar Pimentel, o teatro que se apropria da estrutura cênica dos folguedos. De um modo geral: um teatro de caráter anárquico, descontínuo, com uma interpretação de total despojamento, como se nunca houve sido ensaiada, tendo a música, o canto e a dança como elementos fundamentais, além de uma composição visual rica, ancorando uma ação dramática com núcleo na alegoria das temáticas regionais. Esse receituário de teatro do Nordeste, essa poética, é fato, não envelhece. Quando se tem em perspectiva a emergência de um novo teatro do Nordeste,

não se trata, em absoluto, de demarcar um ideário recente, que se oponha e proponha uma negação do anterior. O Nordeste e, por extensão, o teatro do Nordeste não são recortes naturais. São construções de sentido, conforme Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 307), que têm um repertório limitado pelas regras de significação existentes em cada momento, pelos limites do dizer e do ver que cruzam os discursos e as artes.

Vale destacar, entretanto, que, associado ao teatro de matriz folclórica, tem se projetado, cada vez com mais evidência no Nordeste, uma cena que dosa os elementos tradição de forma menos cristalizada, possibilitando o encontro com uma multiplicidade de imagens e de falas regionais. Enquanto se associa a ideias já subjetivadas como características do Nordeste e do nordestino, um novo teatro do Nordeste tem se preocupado com temas onde o presente fatalmente supera o passado. Nesse sentido, é notória a emergência de um Nordeste mais urbano nos palcos. Talvez porque, segundo o censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, no Nordeste, 38,8 milhões de pessoas vivem na zona urbana, o que equivale a 73,13% do total. Mudanças dessa ordem permitem e provocam novos temas. Daí a insistência em atentar para a relação entre um plural de Nordeste e o que se entende por teatro brasileiro. No panorama nacional, o que sobressai é uma interpretação mais limitada de Nordeste. Instância de consagração, o teatro brasileiro adota uma interpretação unificadora de Nordeste e de teatro do Nordeste que insiste num sentido óbvio, positivo, operativo e estereotipado.

A considerar a dramaturgia do cearense Marcos Barbosa como marco de um olhar diversificado sobre valores regionais, como referência de um novo teatro do Nordeste, é possível encontrar no conjunto de sua produção desde peças sem vinculação alguma a uma imagem padrão de Nordeste, como *Quase nada* ou *À mesa*, montadas pelo Royal Court Theatre, na Inglaterra, em 2004, e *Brincando nos Campos de Harold Pinter*, levada ao palco pelo coletivo Artistas Unidos, de Lisboa, Portugal, em 2005; a textos caracterizados por um localismo mais regular. É o caso de *Braseiro*, que estreou em Fortaleza em 1999, *Auto de Angicos*, encenado pela primeira vez em Salvador em 2003, e *Curral Grande*, apresentado originalmente também na capital cearense em 2008, que enfocam um Nordeste árido e interiorano. *Auto de Angicos* e *Curral Grande*, inclusive, têm caráter documental, registrando os episódios verídicos da morte de Lampião e Maria Bonita em 1938 e do confinamento de flagelados em campos de concentração durante a seca de 1932 no Ceará. Já em *Avental todo sujo de ovo*, cuja primeira encenação ocorre em Salvador em 2007, Marcos Barbosa envereda por um Nordeste mais alegórico, criando uma metáfora contemporânea de Moacir, o primeiro cearense, filho da índia Iracema de José de Alencar. Subvertendo a narrativa original, esse novo Moacir regressa mulher como Indienne du Bois.

De onde se conclui que a configuração do que se tem por Nordeste e nordestino depende não só do que é dito, como também da frequência com que é dito. A recorrência, a reincidência, de certos temas e imagens sobre a região mantém o discurso sobre o Nordeste estabilizado. Inclusive, no campo das artes. A recorrência, a reincidência, de uma expressão teatral ou musical do Nordeste mantém fixa uma ideia de Nordeste, ao passo que estabiliza o entendimento do que se tem por teatro ou música do Nordeste. Não é o caso, porém, de negar o estabelecido. Ao se procurar compreender como, no caso do teatro do Nordeste, nos termos que o pensou Hermilo Borba Filho, uma poética acabou se impondo sobre as demais, a intenção é demarcar a possibilidade de compreensão de outros Nordeste. O que se desenrolou a partir do Teatro do Estudante de Pernambuco de 1946 em diante, teve, sim, papel fundamental. Criou uma tradição teatral, criou um lugar que nem mesmo os mapas reconheciam. O Nordeste e o teatro do Nordeste das peças Ariano Suassuna, Luiz Marinho e Aldo Leite existe. O Nordeste e o teatro do Nordeste das encenações de Clênio Wanderley, Vital Rego e Luiz Carlos Vasconcelos também. Igualmente existe o Nordeste e o teatro do Nordeste dos corpos de Luiz Mendonça, Antônio Carlos Nóbrega e Everaldo Pontes. Longe de desconsiderar esse recorte, o fundamental é compreender sua importância e centralidade como uma construção histórica e, como tal, ter a clareza de que outras construções são possíveis. Afinal, como afirma Stuart Hall (2006, p. 327), “é somente no modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS]

AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.

AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. **João Augusto: uma viagem no tempo**. In: Repertório nº 17. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Brejo das almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____, Durval Muniz de. **Esboços do Social: trabalho, Estado e regionalização no Brasil no início do século XX**. In: REVISTA PORTO – nº 1. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

ARAÚJO, Néelson de. **O teatro do pobre: notas de cultura popular**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982.

_____, Néelson de. **História do teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: **Anos 70 – Teatro** (org.). Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979/1980.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.

BARROSO, Oswald. Incorporação e memória na performance do ator brincante. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C., et al (Org.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.

BETTI, Maria Sílvia. O Teatro de Resistência. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro – Volume 2**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2005.

BORBA FILHO, Hermilo. **Duas Conferências - Teatro: Arte do Povo / Reflexões Sobre a “Mise-en-Scène”**. Recife: Diretoria de Documentação e Cultura/Prefeitura Municipal do Recife, 1947.

_____, Hermilo. **História do teatro**. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

- _____, Hermilo. **Diálogo do encenador**. Recife: Imprensa Universitária, 1964.
- _____, Hermilo. **Espetáculos populares do Nordeste**. São Paulo: DESA, 1966.
- _____, Hermilo (Org.). **Arte popular do Nordeste**. Recife: Editora Bancários, 1966.
- _____, Hermilo. Por uma arte popular total. In: Revista Civilização Brasileira (Ano IV – Caderno Especial Nº 2). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- _____, Hermilo. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURÍCIO, Ivan (Orgs.). **Hermilo Vivo** - Vida e Obra de Hermilo Borba Filho. Coleção Documento Nordeste - Vol. 01. Recife: Editora Comunicarte, 1981.
- _____, Hermilo. **Hermilo Borba Filho: Teatro Seleccionado – Volume I**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- BORNHEIM, Gerd A.. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- _____, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRAGA, Cláudia. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRANDÃO, Tânia. **Metodologia nas pesquisas em artes cênicas no Brasil**. In: Urdimento - Revista de Estudos sobre Teatro na América Latina (Nº 3). Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2000.
- _____, Tânia. **Teatro brasileiro no século XX: oscilações vertiginosas**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, 2001.
- _____. Tânia. As Lacunas e as Séries: Padrões de Historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’. In: **Para uma História Cultural do Teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Funarte, 1996.
- CALAMARO, Lucia. De cuerpos y viajes: notas sobre la transferencia intercultural de las formas espectaculares. In: GREINER, Crhirstine; BIÃO, Armindo (Orgs.). **Etnocenologia: textos seleccionados**. São Paulo: Annablume, 1999.
- CAMARGO, Joracy. O velho e o nôvo no teatro: onde termina um e onde começa o outro. In: Revista Civilização Brasileira (Ano IV – Caderno Especial Nº 2). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **O Teatro Popular do SESI: Uma trajetória entre o patronato e as massas** (mimeo). São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 1992.

CAMPELO, Samuel. Cem anos de teatro em Pernambuco (1825-1925). In: FREYRE, Gilberto (org.). **Livro do Nordeste**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 1986.

CARVALHO, Gilmar de. **Questões culturais no Ceará**. In: Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 45, nº. 1. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2014.

CARVALHO, Jáder de. **Aldeota**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2003.

CARVALHO, Sérgio de. **Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do ‘Auto de São Lourenço’**. In: Revista Sala Preta, v. 15, nº. 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro: 1999.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

_____, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

CLAVAL, Paul. **A construção do Brasil: uma grande potência em emergência**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

COSTA, Marcelo Farias. **História do teatro cearense**. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1972.

_____, Marcelo Farias. **Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense**. Fortaleza: Capricórnio Produções, 2014.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em cartografias (pós) armoriais** (mimeo). Campina Grande: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, 2015.

DAMATTA, Roberto. **O que é o Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – volume I**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia**.

Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna, 1997.

DE SOUSA, J. Galante. **O teatro no Brasil: subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960 – tomo I.

_____, J. Galante. **O teatro no Brasil: subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960 – tomo II.

DINIZ, Clarissa. **Crachá: aspectos da legitimação artística.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2008.

DINIZ, Clarissa; PEIXOTO, Fernanda; BARBOSA, Jamille; BORGES, Leonado (Orgs.). **Gilberto Freyre: vida, forma e cor.** São Paulo: Caixa Cultural, 2016.

DIMAS, Antonio. O turbulento e fecundo Sívio Romero. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (Orgs.). **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUTRA, Eliana de Freitas. História e historiadores na Coleção Brasileira: o presentismo como perspectiva? In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). **O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil.** São Paulo: Perspectiva: 2001.

FERNANDES, Sílvia. O teatro contemporâneo (1978...): A Encenação. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto (Orgs.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da cena pernambucana – volume 2.** Recife: Gráfica Santa Marta: 2006.

_____, Leidson (org.). **Memórias da cena pernambucana – volume 3.** Recife: Gráfica Santa Marta: 2007.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O Teatro em Pernambuco.** Recife: Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2003.

FREYRE, Gilberto (org.). **Livro do Nordeste.** Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.

_____, Gilberto (org.). **Interpretação do Brasil: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas.** São Paulo: Global Editora, 2015.

GARCIA, Silvana. Vau da Sarapalha: la poética de Guimarães Rosa en escena. In: Teatro al Sur Revista Latinoamericana– Año 2/Nº 2, Buenos Aires, 1995

_____, Silvana. **Teatro da Militância.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____, Silvana. Teatro Político: Verso e Reverso. In: Folhetim N° 22. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2005.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. In: Revista Civilização Brasileira (Ano IV – Caderno Especial N° 2). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GROTOWSKI, Jerzy. Você é filho de alguém. In: Revista Ensaio Geral (Ano I – N° 1). Belém: Universidade Federal do Pará, 2009.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; ALVES DE LIMA, Mariângela (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____, J.; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUZIK, Alberto. A dramaturgia moderna. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto (Orgs.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUTERMAN, Marcos. **O futebol explica o Brasil: uma história da maior expressão popular do país**. São Paulo: Contexto, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HELIODORA, Bárbara. **A aulularia de Suassuna**. In: O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, 2000.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil: travels in Brazil**. São Paulo: Edições da Companhia Editora Nacional, 1942.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro popular – uma experiência**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

_____, Maria Helena. **Teatro amador: radiografia de uma realidade (1974-1986)**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

KUNZ, Martine. **Cordel: A voz do verso**. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia**. Salvador: Edufba, 2006.

_____, Raimundo Matos de. **História do teatro: oito aulas da Antiguidade ao Romantismo**. Salvador: Edufba, 2014.

LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: EDFUNC, 2007.

LEITE, Rodrigo Moraes. **A Formação da Historiografia Teatral Brasileira (1888-1938): Consonâncias e Dissonâncias** (mimeo). São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista, 2013.

LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro** (mimeo). São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, 2011.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o Teatro. In: **Anos 70 – Teatro** (org.). Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979/1980.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura**. São Paulo: Atual, 1986.

LOURENÇO FILHO, Manoel Bergström. **Juazeiro do Padre Cícero**. Brasília: MEC/Inep, 2002.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro: estudo sócio-psicanalítico de três gerações. In: *Revista Civilização Brasileira* (Ano IV – Caderno Especial Nº 2). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MARINHO, Henrique. **O teatro brasileiro (alguns apontamentos para a sua história)**. Rio de Janeiro: Livreiro-Editor, 1904.

MELO, Elderson Melo de; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Amador e profissional no teatro brasileiro: motivações ideológicas e aspectos econômicos na identidade de grupos teatrais do início do século XXI. In: *Revista Conceição/Concept*. (Volume IV – Nº 1). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2015.

MENDES, Cleise Furtado (org.). **Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2011.

MENDONÇA, Carlos Sussekind de. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia., 1926.

MENDONÇA, Luiz. **Teatro é festa para o povo: experiência do Teatro de Cultura Popular de**

Pernambuco. In: Revista Civilização Brasileira (Ano IV – Caderno Especial Nº 2). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MESGRAVIS, Laima. **História do Brasil colônia**. São Paulo: Contexto, 2015.

MEYROWITZ, Joshua. The generalized elsewhere. In: Critical Studies in Mass Communication, vol. 6, nº. 3, September/1989.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

_____, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MOLINA, Diego. **Teatro Duse: o primeiro teatro-laboratório do Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

MORAES, Marco Antônio de (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____, Marco Antônio de (org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944**. São Paulo: Global Editora: 2010.

MORENO, Newton Fábio Cavalcanti. **Agreste (Malva-Rosa)**. In: Revista Sala Preta, v. 4. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

_____, Newton Fábio Cavalcanti. **Teatro de uma Saudade: Experiências de memória brasileira em “Assombrações do Recife Velho” e “Memórias da cana”** (mimeo). São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2011.

MOSTAÇO, Edélcio. A questão experimental: a cena dos anos 1950-1970. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro – Volume 2**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião: Sudene, Nordeste, Planejamento e conflitos de classe**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAIXÃO, Múcio da. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936.

PALLOTTINI, Renata. **Cacilda Becker: o teatro e suas chamadas**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIMENTEL, Altimar. **Teatro arbitrário**. In: Dionysos nº17. Rio de Janeiro: SNT, 1969.

- _____, Altimar. **A busca de um sentido nacional**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.
- PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. São Paulo: DESA/Coleção Buriti, 1966.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Editora Perspectiva: 2002.
- _____, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003a.
- _____, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da São Paulo, 2003b.
- REIS, Antônio Carlos de Souza; REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis. **Luiz Mendonça: teatro é festa para o povo**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.
- REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Cinderela, a história de um sucesso teatral dos anos 90**. Recife: Comunigraf, 2002.
- _____, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho (mimeo)**. Recife: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2008.
- _____, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Hermilo Borba Filho e sua dramaturgia. In: BORBA FILHO, Hermilo. **Hermilo Borba Filho: Teatro Selecionado – Volume I**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- RESENDE, Beatriz. **Rio de Janeiro: A cidade e as comemorações de 92**. In: Terceira Margem. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
- RICHARD, Nelly. **Postmodernism and periphery**. In: Third Text. 2. Winter, 1988/1989.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. **Seleta em prosa e verso: Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- SANTOS, Benjamim. O TPN na história do teatro brasileiro. In: FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da cena pernambucana – volume 2**. Recife: Gráfica Santa Marta: 2006.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Cantoria, Romanceiro & Cordel**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

STEEN, Edla Van. **Amor ao teatro: Sábado Magaldi**. São Paulo: Editora SESC, 2015.

SUASSUNA, Ariano. **Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro**. In: O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, 2000.

_____, Ariano. **O movimento foi uma bandeira**. In: Continente Multicultural – nº 14. Recife: CEPE, 2002.

_____, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____, Ariano. **A pena e a lei**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

TEXEIRA, Flávio Weinstein. **Caminhos da renovação cultural no Recife (1940-1950): o teatro**. In: CLIO – REVISTA DE PESQUISA HISTÓRICA – nº 20. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

_____, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2007.

_____, Flávio Weinstein. **Recife: notas em torno da gênese de um campo cultural**. In: CLIO – REVISTA DE PESQUISA HISTÓRICA – nº 32.2. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira: o que é, como se faz**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1991.

VIANA, Renato. Teatro Nacional. In: COSTA, Marcelo Farias (org.). **Teatro na Terra da Luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Luiz Marinho: o sábado que não entardece**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

VIEIRA, Paulo. **O laboratório das incertezas: ensaios sobre teatro**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2013.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.